# ХРЕСТОМАТИЯ ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ТЕАТРА

XVIII и XIX вв.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

«„Хрестоматия по истории русского театра XVIII и XIX веков“ представляет собой то первичное учебное пособие, к которому, несомненно, прибегнет любой читатель, будь то учащийся театральной школы или же актер, желающий заняться изучением истории своего искусства.

Основное назначение хрестоматии — дать материал, который выходит за рамки общих учебников по истории русского театра. Следовательно, эту книгу надо рассматривать как дополнение к учебнику, поэтому в ней нет обычных комментариев и примечаний.

Хрестоматия с интересом будет прочитана и широкими кругами читателей. Она познакомит их с яркими событиями, с выдающимися деятелями истории русского сценического искусства. Обо всем этом рассказывают современники-очевидцы живым и образным языком.»

- Н. С. Ашукин, В. Н. Всеволодский-Гернгросс и Ю. В. Соболев
  - ○
  - ○ От редактора
  - ○ Русские столичные театры
    - ■ I. Столичные театры на рубеже XVIII–XIX веков
      - ■ Петербургский театр
      - ■ Московский театр
      - ■ Искусство актера и режиссера
      - ■ Русские трагические актеры
        - ■ И. А. Дмитревской
        - ■ Е. С. Семенова
        - ■ Я. Е. Шушерин
        - ■ Я. Е. Шушерин и П. А. Плавильщиков
        - ■ А. С. Яковлев
    - ■ II. Столичные театры 30—40-х годов XIX века
      - ■ Театральная жизнь Петербурга и Москвы
      - ■ Великие русские актеры
        - ■ М. С. Щепкин
        - ■ П. С. Мочалов и В. А. Каратыгин
        - ■ А. Е. Мартынов
        - ■ Пров Садовский
    - ■ III. Столичные театры 50—90-х годов XIX века
      - ■ Малый театр
      - ■ Великие русские актеры
        - ■ И. В. Самарин

- Г. Н. Федотова
- М. Н. Ермолова
- М. Г. Савина
- К. А. Варламов
- В. Н. Давыдов
- П. А. Стрепетова

- IV. Столичные театры на рубеже XIX и XX веков
  - Мейнингенцы в России
  - «Чайка» в Александринском театре
  - А. П. Ленский
  - Московский Художественный театр
    - Начало МХТ
    - На открытии Художественного Общедоступного театра
    - «Чайка» в МХТ
  - Александринский театр
  - Малый театр

- Русский провинциальный театр
  - V. Провинциальный театр С XVIII до начала XX века
    - Театр в провинции
      - Калуга
      - Нижний-Новгород
      - Орел
      - Пенза
      - Выкса
      - Кострома
      - Казань
      - Курск
      - Коренная ярмарка
      - Иркутск
    - Антрепренеры
      -
      - М. М. Бородай
      - П. М. Медведев
      - К. Н. Незлобин
      - Н. Н. Синельников
      - Н. Н. Соловцов
    - Искусство провинциального актера и режиссера
      - Режиссура
      - Искусство актера
    - Русские актеры на провинциальной сцене
      - А. А. Вышеславцева

- М. В. Дальский
- М. Т. Иванов-Козельский
- Фанни Козловская
- Н. К. Милославский
- П. Н. Орленев
- Н. П. Рощин-Инсаров
- М. Г. Савина
- К. Т. Соленик
- П. А. Стрепетова
- И. М. Шувалов

○ Именной указатель
○ Опечатки

• notes
○ 1
○ 2
○ 3
○ 4
○ 5
○ 6
○ 7
○ 8
○ 9
○ 10
○ 11
○ 12
○ 13
○ 14
○ 15
○ 16
○ 17
○ 18
○ 19
○ 20
○ 21
○ 22
○ 23
○ 24
○ 25
○ 26
○ 27
○ 28
○ 29
○ 30
○ 31

- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65

# Н. С. Ашукин, В. Н. Всеволодский-Гернгросс и Ю. В. Соболев
# Хрестоматия по истории русского театра XVIII и XIX веков

*Под редакцией*
*Г. И. Гоян*

*Главным управлением учебных заведений Комитета по делам искусств при СНК СССР рекомендована в качестве учебного пособия для учащихся театральных учебных заведений.*

# От редактора

«Хрестоматия по истории русского театра XVIII и XIX веков» представляет собой то первичное учебное пособие, к которому, несомненно, прибегнет любой читатель, будь то учащийся театральной школы или же актер, желающий заняться изучением истории своего искусства.

Основное назначение хрестоматии — дать материал, который выходит за рамки общих учебников по истории русского театра. Следовательно, эту книгу надо рассматривать как дополнение к учебнику, поэтому в ней нет обычных комментариев и примечаний.

Хрестоматия с интересом будет прочитана и широкими кругами читателей. Она познакомит их с яркими событиями, с выдающимися деятелями истории русского сценического искусства. Обо всем этом рассказывают современники-очевидцы живым и образным языком.

Книга составлена тремя авторами, распределившими между собой весь материал по двум признакам: хронологическому и тематическому.

Книга открывается изложением материалов, относящихся к русскому столичному театру. Работа по этому разделу выполнена доктором искусствоведческих наук профессором В. Н. Всеволодским-Гернгросс, профессором Ю. В. Соболевым и Н. С. Ашукиным. Первым подобраны материалы до 1825 года, вторым и третьим — с 1825 по 1900 год.

В заключении книги, в виде самостоятельной ее части, приводится материалы, характеризующие русский провинциальный театр. Эта часть хрестоматии составлена профессором В. Н. Всеволодским-Гернгросс. Она представляет особую ценность, хотя бы уже по одному тому, что здесь впервые систематизированы мемуары, большей частью опубликованные после Великой Октябрьской социалистической революции. Провинциальный театр недостаточно освещался во всех до настоящего времени выходивших работах по истории русского театра. Хрестоматия делает серьезный шаг к тому, чтобы пополнить этот пробел.

Собранные в книге данные группируются в хронологической последовательности вокруг: 1) описания отдельных театров, 2) освещения ведущих проблем, поскольку они затрагиваются мемуаристами, и 3) характеристик театральных деятелей и выдающихся актеров. Вопросы репертуара найдут свое освещение в особом предполагаемом издании.

Следует помнить, что, как ни стремились составители и редакция лучше организовать материал, невозможно было устранить основные недостатки фрагментов, из которых составлена книга: мемуары во многом отличаются друг от друга по своему качеству.

Что же касается материалов, важных для изучения истории театра, то их в мемуарной литературе сравнительно мало, а между тем они-то и представляют собой для нас наибольший интерес. Вот такие материалы составители и стремились собрать в хрестоматии и предложить вниманию читателей.

***Г. Гоян***

# Русские столичные театры

# I. Столичные театры на рубеже XVIII–XIX веков

## Петербургский театр

### *1*

Никогда Россия не видала в одно время столько отличных писателей и драматических артистов, как в первую половину царствования Александра I, и едва ли где-либо было их столько в одно время. Эта эпоха была для нас то же, что для Рима век Августа.

Из старинных актеров, бывших украшением сцены в конце XVIII века, я видел на сцене Крутицкого, Сандунова и Шушерина. Первого видел я несколько раз на сцене, а в последний раз, уже после его отставки, когда он играл, не помню в чей бенефис, созданную им роль Мельника. Совершенство в полном смысле слова! Манера, ухватки простонародные, но как-то облагороженные; голос, взгляд — все было в нем неподражаемо. Недаром Екатерина Великая восхищалась Мельником! Как теперь вижу Крутицкого! Лицо у него было красивое, но как будто сжатое с обеих щек, рябоватое, нос вострый, губы малые, глаза удивительно живые. Сын его воспитывался вместе со мною в кадетском корпусе, и отец почти в каждый канун праздника приходил за сыном своим. Крутицкий (отец) любил разговаривать с кадетами. Однажды кадеты собрались играть в корпусе «Мельника», и знаменитый актер, узнав об этом, взялся быть нашим учителем. Под его руководством пьеса сыграна была превосходно. Сандунов приезжал в Петербург из Москвы, и я видел его в комедии-фарсе Мольера «Скапиновы обманы», в которой Сандунов играл Скапина, а Рыкалов — обманутого отца. После видел я эту комедию несколько раз на парижской сцене, играемую лучшими актерами, и всегда вспоминал о Петербурге, потому что нигде не встречал лучших комических актеров, как Рыкалов и Сандунов. Трудно вообразить, какой комизм умел сообщить Рыкалов каждому своему слову, каждому взгляду, каждому движению! Когда он, бывало, завопит: «Да зачем его чорт на галеру-то носил!» — невольный хохот раздавался во всех концах театра. Сандунов был тогда уже весьма немолод, но в игре его была живость юноши. Лишь только вышел он на сцену, оглянулся, потер руки и пожал плечами — то, не сказав еще ни

слова, уже характеризовал свою роль: нельзя было не догадаться, что этот Скапин плут. Какие интонации в голосе, какая естественность в движениях, что за плутовские взгляды и ухватки! Мольер расцеловал бы нашего Скапина, если б даже не понимал по-русски. Рыкалов был бесподобен в ролях комических стариков, но лучше всего в мольеровских пьесах: в — «Скупом», в «Лекаре поневоле», в «Мещанине во дворянстве». Рыкалов был высок ростом и имел глаза на выкате, которым он умел сообщать неподражаемое выражение простоты и добродушия. Тон голоса удивительно применялся к выражению глаз, и в движениях его была такая естественность, что зритель совершенно забывался. Пономарев играл простаков слуг, подьячих и комических стариков в операх (Кифара в «Русалке»). Те, которые видали его в старости, не могут иметь понятия о том, чем он был в молодых летах и в зрелом возрасте. Игра его была просто неподражаема. Теперь об этом и память погибла! Голос его имел какое-то комическое выражение. Роль подьячего создана им на русской сцене, и теперь нет более ни подлинников в обществе, ни копий на сцене. Этого мы уже не увидим, равно как и деревенского лакея! Когда, бывало, Пономарев появится на сцену, в светлозеленом мундире, в красном камзоле, красном исподнем платье, низкой треугольной шляпе, и затянет своим козлиным голосом подьяческие куплеты — умора! Надобно было надрываться со смеху, когда, не помню, в каком-то дивертисменте, Пономарев запоет плачевным голосом жалобу об уничтожении питейного дома на Стрелке, куда собирались преимущественно закоренелые подьячие. В роли комических лакеев Пономарев смешил до слез одними своими ухватками, хотя бы в роли его и не было ничего остроумного. В «Недоросле» Фонвизина он был единствен: он еще копировал с натуры! Публика наша видела первоклассных итальянских буффо в лице Ненчини и Замбони, и при всем том и раек, и ложи первого яруса отдавали справедливость Воробьеву, ученику знаменитого Дмитревского. В роли Тарабара (в «Русалке») он смешил всех без исключения, но в итальянских операх, например, в «Музыкальном фанатике», удивлял знатоков своим неподдельным комизмом. Воробьев одарен был от природы чудесным свойством смешить даже молча. Бывало, выйдет на сцену, станет в позитуру, сложит руки на груди или заложит за спину, взглянет на публику — и раздался хохот. Он был небольшого роста, плотный, круглолицый, с огненными взорами. Веселость его была неистощима, даже вне сцены. […] Впрочем, при необыкновенном даровании и неисчерпаемой веселости, строгая критика не всегда была довольна игрою Воробьева, потому что он, для угождения

толпе, иногда слишком фарсил и утрировал роли и часто, не изучив их, заменял промежутки своими шутками и прибаутками, которые сбивали с толку других актеров. Иногда также он фальшил и не соблюдал такта. Но истинный его комизм и удовольствие, которое он доставлял своим чудным талантом, заставляли публику прощать ему все, и Воробьев, до кончины своей, оставался ее любимцем. Покойный Рамазанов был его учеником, но он далеко отстал от Воробьева! Певцами всегда был беден наш театр, и я помню только двух: Самойлова и Злова. Гуляев имел прекрасный голос, но вовсе не умел играть, а потому ему редко давали роли. Самойлов в молодости своей был чрезвычайно хорош в небольших операх, особенно в русских водевилях. Он был красив лицом, превосходно сложен, и хотя от робости сначала всегда играл неловко, но, ободрившись и войдя в роль, играл бесподобно. Он отлично хорош был в ролях молодых офицеров, русских парней и вообще влюбленных. Впоследствии он составил себе славу в роли *исступленного,* выполняя эту трудную роль с величайшим искусством; он также превосходен был в опере «Иосиф». В молодости Самойлов обладал чистым звонким тенором, переходившим легка в сопрано. Злов пел басом, и голос его высоко ценили все дилетанты, хотя он плохо знал музыку и пел более по слуху; он был также недурной актер. В драмах и трагедиях первые актеры были Шушерин и Яковлев. Шушерин долго был на московской сцене, а на петербургскую перешел уже в пожилых летах. Он играл превосходно роли стариков и тиранов в трагедиях. Невозможно лучше выполнить ролей Эдипа и короля Лира! Шушерин был человек весьма умный и начитанный: он изучал глубоко характеры представляемых им лиц. Игра его была благородная, дикция чистая, движения и все приемы естественные. Он не жертвовал искусством для приобретения милости райка. Славу его вскоре затмил Яковлев, любимый ученик Дмитревского, наш русский Тальма. Память Яковлева останется незабвенною. Он был среднего роста, как Тальма, прекрасен лицом и с физиономией, исполненной выразительности. Глаза его пылали гениальностью. В римском или греческом костюме на него нельзя было наглядеться. Голос его, чистый, серебристый, имел необыкновенную прелесть и доходил до глубины души слушателя. В ролях, основанных на сильном чувстве, он был бесподобен, но в ролях тиранов и злодеев был ниже Шушерина. При выражении сильных страстей Яковлев часто слишком кричал и горячился. По моему мнению, он гораздо лучше был в драмах, нежели в так называемых греческих и римских трагедиях, может быть, и оттого, что драмы естественнее тогдашних классических трагедий. Я не могу себе

представить ничего совершеннее, как Яковлева в роли Вольфа в пьесе Коцебу «Гусситы под Наумбургом» и в роли музыканта Миллера в трагедии Шиллера «Коварство и любовь». Когда в первой из сих пьес несчастный отец затруднялся в выборе детища, которое должно отправить в лагерь свирепых гусситов, когда он утешал безутешную мать, — сердце надрывалось, и все мы рыдали в театре. Эта сцена так резко запечатлелась в моей памяти, что мне кажется, будто я вчера только видел ее! Яковлев, актер по страсти, глубоко изучал свои роли, и там, где недоставало ему науки, заменяло чувство и инстинкт. Как хорош он был в роли Фингала в «Димитрии Донском» (трагедиях Озерова)! Не только ни один стих, но ни одно слово поэта не пропадали! Несравненный актер все умел, так сказать, озолотить своим искусством. Ни один актер не трогал меня так сильно, как Яковлев. Повторяю, сила его была в выражении чувства, а не страсти. В первом он был неподражаем, потому что следовал внушению души; а во втором случае он отрывался от натуры и увязал в сетях искусства.

Но две неоцененные жемчужины, украсившие венцы русской Талии и Мельпомены, были две сестры Семеновы (Катерина Семеновна и Нимфодора Семеновна). Обе красавицы, в полном значении слова, они созданы были самою природою сообразно своему назначению. Старшая сестра, Катерина Семеновна, актриса трагическая, имела черты лица греческие, правильные, гордый взгляд и, при умеренном росте, благородную осанку и величавую поступь. Даже в улыбке ее было что-то высокое, а в голосе какая-то необыкновенная сила. Она была особенно хороша, когда, проникнутая ролью, забывалась на сцене, и это случалось с нею весьма часто, всегда почти, когда ей надлежало выражать сильное чувство матери или оскорбленную любовь. Тогда она была уже не актриса, но настоящая мать или оскорбленная жена! В выражении лица, в голосе, в жестах она не следовала тогда никаким правилам искусства; но, увлекаясь душевными движениями, воспламеняясь страстью, была точно то самое лицо в натуре, которое представляла. Семенова видела Жорж, но она переняла у этой прелестной актрисы только благородство в позах, а в игре следовала всегда собственному вдохновению. Я отдаю преимущество Семеновой пред г-жами Жорж и даже Дюшенуа во всех ролях, где надлежало выражать сильное чувство. Весьма замечательно, что французские знаменитые актеры и актрисы превосходили Яковлева и Семенову в выражении сильных порывов злых страстей, как то: гнева, мести, злобы, коварства, кровожадности, а наши русские артисты, Яковлев и Семенова, превосходили французов в выражении

сильных ощущений души нежной: любви, дружбы, родительской привязанности и т. п. [….] Вы видели изображение Граций в живописи и ваянии, но живая, одушевленная Грация была Нимфодора Семеновна Семенова в своей юности. Прелестные черты лица, глаза, исполненные огня и нежности, рост, стан и притом все приемы, все движения составляли вместе полное совершенство. Голос у нее был небольшой, но весьма приятный, и она пела весьма мило в небольших операх и водевилях. Она была притом превосходная актриса в двух противоположных амплуа, а именно в ролях наивных девушек и в ролях молодых барынь. В последних ролях она отличалась благородством приемов и прекрасным светским тоном, что у нас большая редкость на сцене. Подобно метеору, блеснула на нашей сцене г-жа Болина, восхищавшая публику своею необыкновенною красотою и талантом в тех же ролях, как и Н. С. Семенова. Но г-жа Болина недолго была на сцене и вышла замуж за дворянина хорошей фамилии и достаточного состояния, человека отличного умом и благородством чувств. Г-жа Каратыгина (мать нынешних артистов) играла отлично в драмах и неохотно пускалась на поприще трагедии. Когда она играла в драмах вместе с Яковлевым, — это было совершенство! К. С. Семенова, напротив того, не могла играть в драмах. Это была богиня, которая сходила с Олимпа на землю только в необыкновенных случаях, когда надлежало страсть возвысить до героизма. В игре Каратыгиной было весьма много чувства и нежности; она умела оттенять каждую мысль автора и переливала каждое свое ощущение в сердце зрителя. Для комедии мы имели Рахманову, игравшую в совершенстве русских старух и деревенских барынь. К. И. Ежова занимала впоследствии то же самое амплуа с большим успехом, но никогда не могла сравняться с Рахмановой. В опере и водевиле первое место занимала г-жа Черникова (ныне г-жа Самойлова). Она была чрезвычайно мила собою, пела бесподобно и играла прелестно. Лучшей актрисы и певицы я не видал на нашей сцене. Г-жу Сандунову я видал уже в пожилых летах, и хотя она еще пела хорошо, но уже не могла производить эффекта на сцене. В оперной же труппе, хотя уже позже, отличалась, как и ныне отличается, г-жа Воробьева (нынешняя г-жа Сосницкая) в ролях субреток и первых любовниц. Г-жа Сосницкая прежде часто игрывала в комедиях, и по справедливости занимала в них первое место. Актриса умная, отчетливая, с необыкновенным талантом, красавица, г-жа Воробьева приводила публику в восторг в первые годы своего вступления на театр. Но, будучи несравненною в ролях молодых девиц, г-жа Воробьева уступала однакож в ролях субреток г-же Асенковой (Александре Егоровне), матери

нынешней артистки. А. Е. Асенкова была неподражаема в ролях служанок, переняв благородство французских субреток и сохранив русскую характеристику. Она была прелестна собою, удивительно ловка и умела сохранять в игре естественность. Плутовские взгляды, хитрая улыбка, притворство и все проделки служанок она изображала так превосходно, что в самом Париже, отечестве субреток, ей бы отдали справедливость. Несравненный наш И. И. Сосницкий был тогда юношей, и еще в школе обнаружил талант, который развился с таким блеском и составляет украшение нашей сцены.

***(Ф. Булгарин.** Театральные воспоминания моей юности. «Пантеон», 1840, I, стр. 81–87.)*

## *2*

Спектакли давали тогда только на Малом Театре (где теперь Александринский) и в доме Кушелева, где ныне Главный Штаб. На первом играли французы и русские, а на втором немцы и русская молодая труппа, составленная из воспитанников театральной школы и немногих вновь определяющихся дебютантов.

[…] В воскресенье давала в доме Кушелева русская молодая труппа «Русалку», и молодой актер Брянский играл Видостана (Тарабара — Рамазанов, Кифара — Пыльников, Лесту — г-жа Спиридонова). Все это я давно уже видел, но теперь восхищался этими лицами вблизи и за кулисами.

Много принесло пользы русскому театру учреждение князем А. А. Шаховским этой *молодой труппы,* составившей рассадник прекраснейших потом талантов. Заставлять малолетнего воспитанника или воспитанницу вдруг играть со старыми актерами чрезвычайно трудно. Во-первых, публика платит деньги не за то, чтоб смотреть на учеников. Она имеет право требовать, чтоб спектакли шли в наилучшем виде и обставлялись всегда первыми сюжетами. Только в случае болезни или крайности можно допустить появление дублета. Но, с другой стороны, молодые актеры, не участвуя в спектаклях, никогда не приобретут необходимой опытности для развития своего дарования. Есть, конечно, для практического ученья театр в театральной школе, но какая бывает публика в этих спектаклях? Свои товарищи, начальники и приглашенные ими лица, которые должны все хвалить. Сами играющие чувствуют, что между этою публикою и настоящею — неизмеримая разница, и одобрение последней

приносит им во сто раз больше удовольствий, нежели все ласки и панегирики своих официальных лиц.

Чтоб соединить все это, князь Шаховской (он был тогда членом репертуарной части при Дирекции) придумал составить отдельную труппу, которая и давала спектакли за дешевейшую цену. Публика заранее знала, что идет смотреть полудетский театр, и не имела права требовать первоклассных талантов и классических пьес. И однакоже зрители всегда были чрезвычайно довольны. Маленькие комедии, водевили, оперетки разыгрывались тут очень мило, и большая часть этих *молодых* актеров сделалась потом украшением большой сцены; очень жаль, что подобное учреждение было потом брошено; и театр, и публика потеряли от этого.,

***(Р. Зотов.** Театральные воспоминания. СПБ., 1859. Стр. 18, 19.)*

## Московский театр

Кроме большого Петровского театра, был тогда в Москве еще другой театр, летний в *воксале.*[1] Тут играли только маленькие комические оперы, в одном и в двух действиях, и такие же комедии. […]

В саду воксала Медокс предполагал выстроить другой театр для простого народа, на котором бы представляли одни пьесы народные и патриотические. «Вот, мой батюшка», — говорил он автору записок, — «тут у нас будут играть новички, а кто из них отличится, того переведем на большой театр!» — Превосходная мысль! Как жаль, что она не осуществилась. Такое разделение театров не только в то время, но и теперь принесло бы большую пользу. [….] тут могли бы развиться многие таланты из чисто русских, народных начал. Может быть, это породило бы у нас гораздо ранее национальную драму. А образованные зрители чрез то избавились бы от спектаклей, иногда оскорбляющих эстетический вкус, противоречащих законам искусства, но необходимых и неизбежных. Разбирая все учреждения и замыслы Медокса, нельзя не сознаться, что он был великий мастер своего дела, бескорыстно стремившийся к пользам и славе Русского Театра и драматического искусства в России. Только истинные дарования, только труд и успехи заслуживали у него вознаграждение и похвалу, и потому любимою его поговоркою был стих Державина:

Осел останется ослом,

Хотя осыпь его звездами,
Где надо действовать умом,
Он — только хлопает ушами.

Медокс имел особенное художественное чутье, которое его никогда не обманывало ни в выборе пьес для театра, ни в выборе представителей. Почти все члены его труппы принадлежат к первоклассным русским артистам. Имена: Померанцева, Плавильщикова, Шушерина, Сандунова, Сандуновой, Синявской, Калиграфовой навсегда останутся в летописях русской сцены в красной строке.

… Он [Померанцев] был тем актером, которого Карамзин сравнивал с великим французским артистом Моле, восхищавшим всю Францию, о котором говорила вся Европа. Померанцев, одаренный природою и ростом и ловкостью, имел лицо выразительное, душу пылкую и здоровую голову. Он чрезвычайно умно создавал свои роли в комедии, но в драме у него оставалась одна голая природа; всякая искусственность исчезала. Он увлекался чувством, являлись слезы, высказывался голос души, а жестикуляция и позы не повиновались строгим законам тогдашнего искусства. Но эти правила сцены и искусства для него были ненужны; когда зритель увлекался его игрой, его порывами, он забывал все на свете, не только строгую критику. Проперций говорил своей Цинтии, любуясь ее наивной красотой: «Искусство не для тебя!» Вольтер повторял это в своей Заире; но нигде эта мысль не была так кстати выражена, как в стихах к портрету Померанцева:

На что тебе искусство?
Оно не твой удел; твоя наука — чувство.

Жесты Померанцева были чрезвычайно однообразны, но всегда кстати. Особенно много действовал у него указательный перст, которым он иногда приводил зрителя в содрогание. Ныне это покажется странным и смешным; в то время восхищало. Впечатление это словами передать трудно, надо было видеть Померанцева в минуты увлечения, чтоб извинить, или лучше сказать понять такую странную привычку. Законы эстетики допускают иногда отступления, особливо, когда они становятся неотъемлемой принадлежностью человека. Что может быть безобразнее пятна на человеческом лице? А бывают случаи, что родимое пятнышко, приютясь в ямке щеки или на розовом подбородке красавицы, придает особенную прелесть женской

улыбке и выражению ее лица.

… Померанцев был нестерпим в созданиях слабых и неестественных. Так, например, в трагедии Сумарокова «Синав и Трувор», где он играл Гостомысла, он совсем не умел передавать всех натяжек и набора рифм этой трагедии. Его чувство и вдохновение не находили тут пищи, а искусство было слишком слабо, чтоб прикрыть красно-хитро-сплетенные речи поддельным огнем и колоритом смысла. Он был актер природы, и только там, где человеческая природа высказывалась энергически, талант его являлся во всем блеске, — он был возвышенно хорош.

Таков теперь московский трагик П. С. Мочалов.

Жена Померанцева на театре была совершенный оборотень. Из слезливой драмы она переходила в живую и веселую комедию. Она являлась то сентиментальной девушкой, то наивной крестьяночкой, то хитрой, оборотливой служанкой, — и всегда публика встречала и провожала ее рукоплесканиями. Ум, ловкость, живость и необыкновенная веселость были особенными ее дарованиями. Она одевалась со вкусом, а глазки ее горели и сверкали, как два раскаленные угля. Публика тогдашняя любила ее до обожания. Особливо превосходно играла она в «Мельнике» Аблесимова. Плавильщиков и Шушерин были два атлета трагического котурна. Оба они были актеры с талантом могучим и деятельным, но закованным совершенно в условия тогдашней сцены. Они почти всегда нравились больше Померанцева, но никогда не увлекали зрителя так, как он. У них все было придумано, каждый шаг размерен, каждое слово взвешено, каждый жест заучен. Их можно было скорее назвать живописцами лиц на сцене, чем представителями. Они были прекрасные копии с классических статуй древнего Рима и Греции, но не образцы людей, выхваченных из жизни действительной. Классическая трагедия французов, пересаженная в то время в Россию деятельным пером Сумарокова, выводила на сцену одних только героев, людей оставляла за кулисами. Для изображения их выспренных страстей и доброжелателей нужны были и средства нечеловеческие, а потому актеры трагические пренебрегали простотой и естественностью. Разговор, походка, позы — все было натянуто и утрировано. Чем более они удалялись от природы, чем менее походили на обыкновенных людей, тем выше ценился их талант. Мудрено ли после этого, что Шушерина и Плавильщикова, надутых декламаторов, всегда ставили выше Померанцева, который знал одно орудие, одно искусство — внутренний голос души своей. Но Шушерин и Плавильщиков во всякое время были бы великими артистами, ибо всегда умели бы приспособить средства свои к требованиям века и современному

взгляду на искусство, так же точно, как тогда постигли потребность своего времени. […]

Сила Николаевич Сандунов почитался первым комиком на русских сценах. Амплуа его были роли слуг. В то время господствовала на русской сцене французская комедия, в которой все интриги обыкновенно завязывались и покоились на плуте-слуге и увертливой служанке. Следовательно, амплуа Сандунова было тогда самое трудное. Сандунов действительно был актер необыкновенный, по уму гибкому и просвещенному, по таланту сценическому и по стойкости характера. Все то, что пленяет нас в Бомарше, досталось в удел Сандунову: та же пылкость души, тот же пламень воображения, та же язвительная острота и изворотливость ума. На сцене он был, как дома: смел, развязен и ловок. Сандунов был en vogue, т. е. актер модный. Ему старались подражать молодые люди в обществе: так приемы его были благородны и приятны. Необыкновенный ум Сандунова приобрел ему столько же друзей в свете и преимущественно между знатью, сколько талант завоевал сердец с подмостков сцены. Он был росту небольшого, но прекрасно сложен; говорил, прищуривая глаза, но сквозь эти щелки век вырывались язвительные молнии; он высматривал каждое движение того, с кем говорил и, казалось, проникал его насквозь. Молодая кругленькая, живая и кокетливая Полянская мастерски вторила Сандунову в ролях служанок. Видеть их вместе на сцене было истинное наслаждение. Для них была переделана знаменитая комедия «Марфа и Угар или Лакейская война», которая имела необыкновенный успех. Для Полянской А. Ф. Малиновский перевел прекрасную комедию «Хитрость против хитрости», в которой она играла служанку Лизетту с неподражаемым искусством и ловкостью. Сандунов имел редкое достоинство для актера, достоинство, которым ныне по преимуществу владеет, по смерти незабвенного Дюра, один только Сосницкий: именно разнообразие. Сандунов каждой роли давал свой колорит и превосходно оттенял характеры. Он был весел, жив, игрив, рассыпался мелким бесом и всегда был в движении на сцене. Он так глубоко вникал в характер своей роли, что совершенно отдавался своему увлечению; во время игры весь мир для него не существовал; он знал только тех людей, которых автор поставил возле него на сцене. В продолжение всего своего сценического поприща он раз только попал впросак на театре, но и тут смелость, ум и острота помогли ему вывернуться с честью. Сандунов, одаренный всеми талантами сценическими, был жестоко обижен природою в отношении к музыке. У него, как говорится, не было ни гласа, ни послушания, т. е. ни голоса для пения, ни даже музыкального слуха; несмотря на то, он затеял

разыграть роль тюремщика в старинной опере: «Рауль Сер де Креки». Это было в его бенефис. Бенефисы тогда давались редко. Даже первоклассные артисты получали бенефис только за многолетние успехи и труды. Администрация театральная сама заказывала новые пьесы авторам и платила им за труд щедрою рукою, а при большом успехе, сверх того, давала представление в их пользу; бенефициант же имел право из всего репертуара выбрать себе любую пьесу, но отнюдь не смел давать пьес новых и еще не игранных в дирекции. Итак, Сандунов выбрал оперу «Рауль де Креки». И пьеса была хорошая, и бенефициант был любимец публики, следовательно, в театр народу набралось много. Все любопытствовали услышать, как-то запоет Сандунов, который так ловко играл Полиста в «Хвастуне» Княжнина, Скапина и Гарпагона — в комедиях Мольера. Сандунов вышел. Его приветствовали тремя залпами рукоплесканий. Но едва он затянул первую свою арию:

Лишь взойдет заря багряная,
В гости к бочкам я хожу — и пр.

как весь театр залился хохотом. Сандунов так перепутал слова и ноты, запел так в разлад с музыкой, что оркестр остановился. Но смелый Сандунов, не смутившись нимало махнул рукой, допел свою арию без музыки и, наконец, подойдя к оркестру, сказал публике, как бы по секрету:

Пусть себе театр смеется,
Что успел певца поддеть:
Сандунов сам признается,
Что плохой он мастер петь.

Театр загремел от браво и рукоплесканий. Никогда еще оперный певец не имел такого блистательного успеха, как Сандунов в эту минуту. […]

Кроме упомянутых артистов, в труппе Медокса были и другие, второго разряда, весьма хорошие, или правильней сказать, полезные актеры. Из них можно упомянуть о Калиграфе, Украсове, Ожогине, Лапине.

***(Ф. Кони.** Воспоминание о московском театре при М. Е. Медоксе. (Почерпнуто из неизданных записок С. Н. Глинки и изустных рассказов старожилов.) «Пантеон». 1840, I, стр. 92–93, 94,*

*96–97, 101.)*

## Искусство актера и режиссера

### *1*

Того актера можно назвать совершенным, которого поймет и незнающий языка (представляемой пьесы) по выразительности голоса, лица, телодвижений; даже глухой — по двум последним; даже слепой — по одному первому.

Актер, в сильных драматических ролях, в двух случаях может играть хорошо; он должен быть или с пламенным воображением, с чрезмерно раздражительною чувствительностью, все увеличивающий, все принимающий близко к сердцу, приходящий в восторг от того, что другой едва примечает, — или внимательный только наблюдатель хода страстей человеческих и с хладнокровием, но верно им подражающий. В первом случае — талант, во втором — искусство; соединение их составляет совершенство.

Почти каждый из славных актеров имел в игре нечто свое, самим гением ему внушенное и — неподражаемое. Без сомнения, надобно пользоваться сим средством, но не забывать меры; иначе оно обратится в порок.

Великая важность для актера — особливо же для того, кто не одарен отличными физическими средствами от природы, — уметь сберегать себя (не охлаждая игры) для сильных мест своей роли. Шушерин употреблял сей способ с совершенным успехом.

Редко случается, чтоб актеры, одаренные отличными средствами, талантом и блестящею наружностью, достигали великого искусства. Причина ощутительна и естественна: кто обижен от природы, тот старается (имея склонность к своему искусству и ум) вознаградить свои недостатки познаниями, точностью игры, прилежным разбором ролей, примерами, советами; а дарование, украшенное всеми выгодами наружности, бросаясь в глаза полузнатокам, обольщая надеждами даже и образованных судей, исторгает громкие похвалы и, ослепя самолюбием актера, останавливает его на пути к совершенству. Печальный пример тому был наш Яковлев!.. Яковлев, сотворенный природою со всеми возможными, великими душевными и телесными средствами к достижению совершенства, Яковлев, предназначенный быть славою российского театра, красою знаменитых актеров образованной Европы, — скажу смело — не выдерживал ни одной роли! Места были чудесные, а все

было дурно!.. Просвещенная русская публика имеет право горько жаловаться на неумеренных его почитателей, которые называли его северным Лекеном!.. Дмитревской и Шушерин могут служить, противоположными примерами, как искусство побеждает природные недостатки![2]

Есть весьма дурная привычка у актеров и актрис, впрочем и недурных: они на сцене стараются голос свой делать ненатуральным и в самых жарких местах своей роли смотрят в глаза зрителям; а последние [актрисы], в самое это время часто поправляют свои уборы, чем убивают очарование, и зритель не может забыться. От сего порока не изъяты и знаменитые актрисы: девица Жорж была ему подвержена.

Хорошо, если актер каждый раз сходит со сцены недовольный собою, несмотря на громкие рукоплескания.

Многие спорят о том: нужен ли напев при декламации стихов в трагедиях или нет? По-моему, он необходим, но должно употреблять его умеренно и не везде. В местах, где говорится без сильного волнения страстей, в торжественных речах к воинам, к народу, в описательных рассказах, в обращениях к божеству напев должен быть. К чему сей великий труд писать стихами, если читать их как прозу? И созвучное протяжение стихов не производит ли живейшего впечатления в сердце человеческом? Скажут, что такое чтение ненатурально; но разве натурально говорить стихами, да еще с рифмами? В изящных искусствах есть условная натуральность. Не есть ли трагедия возвышенное, необыкновенное зрелище? Но я весьма далек от того, чтоб согласиться на распевание трагедии, как делали в Петербурге французские актеры и сама Жорж. Сие неумеренное распевание всегда вводилось славными артистами; их таланты, огонь, чувства одушевляли напев и делали его привлекательным, а подражатели их, как и всегда бывает, подумали, что в нем-то и заключается вся тайна искусства. Впрочем, на французском языке, который не весьма благозвучен, напев может употребляться в большей степени, нежели в нашем.

Можно принять за аксиому, что покуда некоторая часть зрителей не будет состоять из истинных знатоков и покуда актеры не будут уважать их мнение более, нежели рукоплескания множества, до тех пор и с дарованиями актеры никогда не будут истинными артистами.

Талант — первое условие для успеха; хорошие средства[3] почти так же важны; но без образования, без трудов, без очищенного вкуса, получаемого непременно в хорошем обществе, ничего еще не значит. К сожалению, важность, необходимость последнего не всегда уважается молодыми артистами; сие

неуважение погубило и Яковлева.

Отчего в продолжение нескольких лет почти все дебютанты (в обеих столицах, особливо в Петербурге) первыми своими появлениями приводили в восторг простых зрителей и обольщали великими надеждами самих знатоков, а впоследствии времени делались несносными и для тех и для других? Между многими другими главнейшая тому причина (мне кажется) состоит в том, что обыкновенно дебютанты показываются в ролях сильных и всегда бывают кем-нибудь из хороших актеров или любителей театра поставлены на свои дебюты с голосу. Зрители с приятным изумлением видят, что неопытный актер, в первый раз выходящий на сцену в роли трудной, уже ее понимает; слабость в выражении чувств относят к несмелости их выказать, к непривычке им предаваться; игра вообще слаба, но нет грубых ошибок; за некоторые точно выраженные места, за трудность роли охотно прощают все дурное, приписывая его неопытности, застенчивости и пр. Не шутка показаться пред целую публику столицы!.. Это даже некоторым образом льстит ее самолюбию!.. Сей же актер является потом в роли не так важной; зрители не сомневаются, что он ее сыграет очень хорошо… Напротив!.. Увенчанный лаврами дебютант, уже оставленный собственному невежеству и даже получивший о себе высокое мнение, играет ее — очень дурно!.. Зрители изумляются, на первый раз прощают, но требуют, чтоб с продолжением времени прибавлялось его искусство… Нисколько; он играет день ото дня хуже. Все видят, что обманулись, и за свою ошибку отмщают ужасно; от сего жестокого мщения гаснет последняя искра дарования, и актер, с восхищением принятый публикою в Полинике, Эдипе и Магомете, сходит на роли наперсников, потом простых вестников и везде делается посмешищем, предметом оскорбления неумолимых зрителей и — навсегда потерянным для искусства!

***(С. Т. Аксаков.** Собрание сочинений. Т. II, М., 1909, стр. 877–881.)*

## *2*

Для основательного суждения о степени значения наших трагических актеров в области сценического искусства и беспристрастной оценки их талантов, заслуживших от самих иностранцев полное уважение, надобно принять во внимание, что все они, до Брянского и Каратыгина включительно, образовались под влиянием доходивших до них преданий о французской

классической декламации и что все почти трагедии, представляемые на русском театре, в которых они по главному своему амплуа занимали прежде роли, были составлены по образцу французских классических пьес или просто переводились с французского. К этому должно присовокупить и те обстоятельства, в которых трагические актеры наши принуждены были находиться в отношении к исполнению своих ролей и требованиям современной им публики. Смотреть на них с другой точки, полагаю, было бы несправедливо. Если б Плавильщиков, Шушерин, Яковлев и Брянский были на сцене французского театра, имели другой партер и были актерами исключительно трагическими, они не уступили бы, может быть, если не Лекену и Тальме, то уж, конечно, ни Бризару, ни Монвелю, ни Лариву и пр., потому что не принуждены были бы совращаться с того единственного пути, который в искусстве ведет к цели, называемой совершенством; но когда актер сегодня играет Ярба, а завтра — негра Ксури, сегодня — Агамемнона, а завтра — Мейнау, сегодня — Ахилла, а завтра — бургомистра Вольфа, сегодня — первосвященника Иодая, а завтра — рекрута Фрица в «Сыне любви», то, воля ваша, актеру трудно усовершенствоваться. […]

Мы, русские люди, в обыкновенном быту имеем свой взгляд на предметы: дай нам лошадь, которая бы возила воду и воеводу, собаку, которая бы стерегла двор и ходила под ружьем, дай нам повара, который бы ездил кучером, и музыканта, который бы служил ловким лакеем. Все это прекрасно и очень покойно, и я сам не против этого, но в таком случае не надобно желать совершенства и требовать, чтоб хороший классический трагедиант исполнял так же хорошо роли Ксури и Фрица, как исполняет он роли Эдипа и Агамемнона, и обратно.

Классическому трагедианту для достижения возможного совершенства в своем искусстве нужны глубокие сведения во многих отраслях наук; ему надобно много учиться и размышлять, и он не может тратить времени для наблюдения за мелочными случаями обыкновенной частной жизни… Мне скажут: да вы отъявленный партизан классицизма! Нет, я не классик и не романтик: с равным удовольствием смотрю на трагедию и драму, на Рашель и Вольнис в тех пьесах, где они хороши, и так же искренно, от души, любуюсь игрою крестника моего, В. В. Самойлова, и любовался игрою сестры его Веры, как некогда любовался Семеновою и Яковлевым, Тальмою и Дюшенуа, единственно желая, чтобы процветал наш театр и совершенствовалось искусство, — а для этого, чтобы всякий артист имел свое назначение сообразно тем дарованиям, какие он

получил от бога.

***(С. П. Жихарев.** Записки современника. Т. II, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 327–329.)*

## *3*

Как подумаешь, что может быть непрочнее репутации сценических знаменитостей? Что может быть при жизни заманчивее, приятнее, лестнее славы артиста? Тут же в минуты своего труда он получает и награду. Каждая новая, с успехом сыгранная им роль увеличивает его славу. Он ходит по цветам, его венчают лаврами, он от головы до ног осыпан ласками восторженной публики, его слух оглушен громом рукоплесканий и криком одобрения, — но увы! Все это — эфемерная награда. Что же после себя оставляет великий актер? Ровно ничего! Художник-живописец, ваятель, архитектор, музыкальный композитор передают на суд потомства свои произведения, по которым оно может определить силу их дарований и талантов, но на каких данных потомство может сделать оценку таланта артисту? Чем поверить потомству этот талант? Несколько журнальных статей, несколько мемуаров старинных театралов прошлого времени и только. Но разве новое поколение уважит эти похвальные отзывы? Молодежь, разумеется, скажет: «Да это вам казалось в то время, а теперь не то, теперь бы ваш знаменитый актер был просто смешон. Вы де тогда сами были молоды, судили пристрастно и ошибочно увлекались». Что же тут говорить? Поверки сделать нельзя. Они не примут в соображение того, что если б этот знаменитый актер жил в теперешнее время, он бы и играл иначе. С изменением общественного вкуса, требования и направления драматической литературы изменилось бы и направление таланта умного и гениального актера: он также пошел бы за веком.

***(П. А Каратыгин.** Записки, Т. I. Изд. Academia, Л, 1929. Стр. 89–90)*

## *4*

… Режиссер — посредник между товарищами и начальством, а в закулисном мире мудрено быть миру, где ежедневно сталкиваются столько личных интересов и самолюбий, особенно женских. Честному и правдивому человеку уладить это не под

силу. Угождая начальству, он вооружает против себя подчиненных ему; потворствуя им в ущерб пользе дирекции, он навлекает на себя неудовольствие начальства. Назначение ролей, ежедневные требования новых костюмов, перчаток, обуви и разных мелочей, интриги, сплетни, ссоры, зависть, дрязги и капризы — все это лежит на ответственности режиссера. Между актрисами всегда бывают, разумеется, фаворитки директоров; они непременно считают себя вправе требовать, чтобы им было оказано послабление в случае каких-нибудь неисправностей по службе и некоторые отличия от других; они сами себе выбирают роли, играют, когда им заблагорассудится. У этих фавориток бывают обыкновенно свои протеже, которые, в свою очередь, тоже надеются на благосклонность и снисхождение режиссера. Прошу тут честному человеку ужиться со всеми в мире!

***(П. А. Каратыгин.** Записки, т. I. Изд. Academia, Л., 1929. Стр. 41–42.)*

За составлением репертуара следует **постановка пьес на сцену.**

Это дело решительно знатока сцены. Если антрепренер сам не может быть режиссером, то пусть он занимается одною материальною частию театра и доверит это дело одному из своих артистов, который будет в состоянии вести его.

Первое дело при постановке пьесы **считка** ее. Артисты сбираются с своими ролями, и режиссер читает им всю пьесу. Сверяя свои роли, они узнают ход пьесы. Если режиссер сам с талантом, он должен читать пьесу, давая тон, обрисовывая каждый характер. После считки назначаются репетиции; дело режиссера назначить выходы, даже придумывать наружную, так сказать, форму сцен, группировку положений. Само собою разумеется, что такая группировка не должна казаться зрителю **заученною,** а выходить свободно из действия. Нет ничего скучнее, как видеть на провинциальной сцене одинаковое положение (наружное) всех явлений. Выйдут, постоят, где назначено автором, посидят, проговорят и уйдут. Талантливый актер сам принимает разнообразие положений; а бесталантный проговорит всю роль без движения. Не надо принимать слов моих в том смысле, что режиссер должен учить актера движениям при известных словах, — тогда выйдет беда еще хуже: зритель увидит говорящего автомата; а я говорю про расположение и группировку главных сцен, требующих **грациозности** положений. Опять нельзя дать и на это правил. Правило — вкус. Материальная часть обстановки пьес требует также внимания. Смешно видеть дворцовый зал с простою мебелью; главное лицо

— одетое по характеру пьесы, а остальные как попало. Если нет средств обставить пьесу как должно, лучше не давать ее совсем, а решившись дать, поставьте ее так, чтобы все части были в стройном согласии.

***(Н. А. Коровкин.** Тайны русских провинциальных театров. «Репертуар и пантеон». 1845, т. 9. Стр. 616–617.)*

## Русские трагические актеры

### И. А. Дмитревской

***(1733–1821)***

***1***

Дмитревской был старец замечательной наружности: с правильными чертами лица и с умною, выразительною физиономиею. Голова его, несмотря на то, что беспрерывно тряслась, имела в себе много живописного, и особенно белые, как снег, волосы, зачесанные назад, придавали ей вид, внушавший невольное уважение. Все его движения были изучены и рассчитаны, а речь была тихая, плавная и выражения, употреблявшиеся им в разговоре, большей частью изысканные. В продолжение двенадцати лет моего близкого с ним знакомства не случалось мне видеть, чтоб когда-нибудь он погорячился или заспорил, напротив, при первом возражении кого-нибудь из собеседников он тотчас же переставал говорить и предоставлял ему продолжение разговора. Вообще все манеры Дмитревского отличались необыкновенною вежливостью, каким-то достоинством придворных века Екатерины, и после того неудивительно, что он умел приобресть такое всеобщее уважение во всех разрядах общества, каким пользовался до самой своей кончины, последовавшей не в 1812 г., как утверждал г. Аксаков, но в 1821 году, на 88 году от рождения. […]

Я был давно предубежден против Дмитревского: дедушка не любил его. «Куртизан (говаривал он), настоящий куртизан, эффектщик»; но при первой встрече с Дмитревским предубеждения мои рассеялись совершенно; я не мог постигнуть,

как этот знаменитый актер, слава русского театра, изучивший знаменитого Лекена, увлекательного Бризара, необъяснимого Гаррика, чувствительного Офрена, благородного Флоридора, милую Госсен, бурную Дюмениль, непогрешительно-правильную Клерон, с которыми он был знаком дружески, как этот человек, один из старейших членов Российской Академии, повидимому, столь скромный, умный, начитанный, высокообразованный, мог в искусстве своем удалиться от натуры и гоняться за одними эффектами, а в общественных сношениях своих унизиться до притворства и лести? Я полагал, что если в рассказах дедушки (человека, неспособного ни к каким предубеждениям, а тем более к неснисходительному злоречию, потому что он был весь любовь и радушие) и заключалось предубеждение противу Дмитревского, так это потому, что он имел превратные понятия как об искусстве театральном, так об условиях высшего общества и светских приличиях, которые дедушка изучить не мог, сидя в суфлерском месте своем; однакож, к сожалению, истину слов его я испытал впоследствии на деле. […]

Для меня всегда странно слышать, когда так называемые знатоки истории нашего театра провозглашают Дмитревского отцом сценического искусства в России, учителем Плавильщикова, наставником Шушерина, образователем Яковлева. Нет! Дмитревской никогда ничьим учителем, ни наставником не был по той причине, что быть ими по природе своей не мог, если бы даже и хотел, а он того и не хотел! Присутствие в почетном кресле на репетициях, в спектаклях театральной школы, прослушивание иногда ролей у молодых нововступающих на сцену актеров и актрис — не значит еще быть учителем и наставником их. Плавильщикова создала страсть к театру, умного Шушерина — расчет: лучше быть актером, чем приказным; он был дитя искусства, и в этом случае сходен с Дмитревским. Яковлев — сын природы, бессознательный сценический гений. С молодыми актерами, приходившими за советами к Дмитревскому, он поступал точно так же, как и с молодыми писателями, как поступил и со мною: расхваливал их наповал, ласкал, провожал до лестницы и — только.

Никто не вынес от него ни одного настоящего понятия об изучаемой роли, ни одного указания на ее оттенки, ни малейшего наставления с постепенных возвышениях и понижениях голоса, никакого вразумления об искусстве слушать на сцене, искусстве столь же важном и для актера необходимом, как и самое искусство говорить, — ничего, решительно ничего! Это могут подтвердить многие, находящиеся еще в живых актеры, и, между прочим, почтенная М. И. Вальберхова, актриса умная, с истинным

дарованием и отличавшаяся в то время обворожительною наружностью, но для ролей того амплуа, которое ей было предназначено, — амплуа цариц, — не имевшая, к сожалению, достаточно сил физических. В продолжение трех лет я был почти ежедневным свидетелем прохождения ею ролей с кн. Шаховским в присутствии Дмитревского — и что ж! Между тем, как Шаховской, фанатик своего дела, выбивался из сил, чтобы передать молодой, прекрасной актрисе настоящий смысл затверженной ею роли, показать ее оттенки, вразумить в ситуацию персонажа, Дмитревской ограничивался одними обыкновенными восклицаниями: «прекрасно, душа, прекрасно!»

Один только раз случилось мне видеть, что Дмитревской посоветовал Вальберховой в роли Электры держать урну с предполагаемым прахом Ореста несколько выше и по временам прижимать ее к сердцу: «вот так, душа, будет эффектнее!»

Эффект был душою Дмитревского. Я не видел его на сцене и по маленькой роли старого служивого, игранной им в 1812 году в одной патриотической пьесе Висковатова «Всеобщее ополчение», не могу судить об его искусстве; но из всего, что слышал я в молодости от старых театралов и, между прочим, от графа А. С. С. и князей Б. и Ю. (бывшего директором театра), истинных и просвещенных любителей и покровителей сценических талантов, Дмитревской точно был превосходным актером в комедиях, особенно в ролях резонеров, но в трагедиях был гораздо слабее, и для них, видевших все сценические знаменитости тогдашнего времени, далеко не безукоризнен, напыщен и холоден. По словам их, «это был актер умный, но игравший без увлечения и владевший собой даже в наиболее патетических местах; всегда кокетливый, он все время имел в виду эффект; единственная роль, где он был по-настоящему хорош, это была роль Тита в трагедии того же названия — и именно потому, что это была роль холодная, вся в рассказе и в рассуждениях, хотя иногда и напыщенных».

И в самом деле, на какие роли и какие места в этих ролях, в которых Дмитревской почитался превосходным, указывает нам предание? На 1-ю сцену V действия «Димитрия Самозванца», в которой при звуке колокола он вскакивает с кресел:

> В набат биют; сему биенью что причина?
> В сей час, сей страшный час пришла моя кончина.
> О ночь, о грозна ночь! О ты, противный звон!
> Вещай мою беду, смятение и стон… и пр.

на сцену Росслава, в которой этот последний, ударяя себя в

грудь, беспрестанно повторяет:

… Я росс, я росс!

на последнюю сцену трагедии «Синав и Трувор», в которой Синав, карикатура расинова Ореста, с четверть часа беснуется на сцене без всякой надобности:

Туман от глаз моих скрывает солнца свет.

и далее:

Но кто поверженный там очи к небу мещет?
Какой несчастливый в крови своей трепещет?
Едва, едва дыша, томится человек…
Но Трувор, брат мой то! Ах, он кончает век!

и пр. и пр. Но эти самые места и доказывают, что талант Дмитревского производил впечатление на зрителей большею частью в сценах неестественных, в ролях персонажей характеров уродливых, которые для исполнения их не требовали от актера ни чувства, ни увлечения. Для предков наших, видевших Дмитревского в этих ролях и не видавших ничего лучшего, он точно показаться мог чудом искусства; но это еще не доказательство, чтобы он в сущности был великим, самостоятельным актером, за какого хотят непременно нам его выдать; а еще менее, чтобы он был образователем Плавильщикова, Шушерина и особенно Яковлева, не имевшего с ним во всех отношениях ни малейшего сходства.

Учениками великого мастера могут почитаться только те, которые усвоили себе манеру своего учителя; так, например, великолепную актрису Жорж можно было назвать ученицею знаменитой актрисы Рокур, потому что она была живая Рокур, хотя и в совершеннейшем виде; живописец Боровиковский, несомненно, был учеником Лампи, потому что произведения Боровиковского нельзя почти отличить от произведений его учителя; точно так же кто, слышавший один раз Паганини, не признает в скрипачах Сивори и Контском учеников его? Но Яковлев не был не только учеником, но даже и подражателем Дмитревского, потому что, по своенравной натуре своей, он с самого вступления на сцену не хотел слушать Дмитревского.

«Хорошо или дурно я играть буду, о том пусть решает

публика, а уж обезьяной никогда не буду».

Вот что говорил молодой купец Яковлев Дмитревскому при самом выступлении своем на сцену, кажется, в 1794 году. Дмитревской и Яковлев были совершенные антиподы в отношении к дарованиям, мыслям, чувствованиям и воззрению на искусство. Плавильщиков, Шушерин и впоследствии Яковлев вступили на петербургский театр в то время, когда Дмитревской, окончив в 1787 году сценическое свое поприще, оставался только режиссером придворного театра. Разумеется, эти молодые артисты более или менее были от него в зависимости, и вот почему вскоре укоренилось в обществе мнение, что он был их образователем.

Но если он может назваться настоящим образователем кого-нибудь из актеров, то скорее всего Лапина, который поступил на театр между 1778 и 1780 годами, играл вместе с Дмитревским, имел все его приемы, его дикцию, отличался в тех же ролях, в каких отличался и Дмитревской, например, в роли Тита в «Титовом милосердии», словом был живая с него копия со всеми его достоинствами и недостатками. Но Лапин вскоре (в 1784 или 1785 г.), по каким-то неудовольствиям с великим актером, отправился в Москву и поступил на театр Медокса, человека необыкновенно умного, знатока своего дела и отличного директора театра, который умел находить и ценить таланты. Лапин был высокий красивый мужчина с выразительною физиономиею, и современные театралы не иначе называли его, как русским Ларивом (проименование русского Лекена оставалось за Дмитревским).

На место Лапина принят был Плавильщиков, но и он как-то не ужился с своим режиссером и также уехал в Москву под крылышко Медокса, и тогда, наконец, благодаря Н. И. Перепечину, отыскавшему в какой-то лавчонке Гостиного двора молодого сидельца, декламировавшего трагедии, явился на сцене звездою первой величины Яковлев, который с самого почти появления своего затмил своих предшественников и заставил почти забыть самого Дмитревского.

Огромный успех Яковлева не совсем был по сердцу нашему Лекену, и это доказывается тем, что в 1797 году он не допустил его играть в «Димитрии Самозванце» (представленном при дворе) роль самого самозванца, но играл ее сам, хотя около десяти лет уже не был на сцене; а преклонные его лета, совершенно ослабевший орган и увеличившееся трясение головы вовсе не соответствовали самому характеру роли. Этот чрезвычайный успех нового актера как ни был несогласен с видами Дмитревского, однакож умный и осторожный старик,

рассчитывая, что с расположением публики к молодому артисту шутить небезопасно, принялся ему покровительствовать из всех сил и своенравного двадцатитрехлетнего юношу провозгласил под рукою лучшим и любимейшим учеником своим, присовокупив, однакож, к тому, что он упрямец и большой неслух. До самой кончины своей Яковлев был за то признателен Дмитревскому и, несмотря на частые с ним размолвки, вследствие неумеренных возлияний Бахусу на веселых пирушках, сохранил к нему искреннюю любовь и уважение; в то время эту признательность проявил Яковлев в сочиненной им надписи к портрету Дмитревского, писанному знаменитым Лампи в костюме Олега, — надписи, которая по тогдашнему времени могла назваться недурною:

Се лик Дмитревского, любимца Мельпомены,
Который русский наш театр образовал,
Искусством коего животворились сцены:
Он Гаррика в себе с Лекеном сочетал!

Несмотря на все данные, на основании которых Дмитревского нельзя признать ни великим актером, ни великим образователем юных талантов, он был, однакож, человек необыкновенно полезный на своем поприще; и если Волков заслуживает названия основателя русской сцены, то Дмитревскому принадлежит не менее почетное название распространителя сценического искусства в России… Ему, и ему только одному, обязаны мы, что русская сцена облагорожена и существовавшее тогда на театре гаерство вконец истреблено и уничтожено. Он первый подал пример, как должен вести себя настоящий артист и до какой степени уважения может он достигнуть при надлежащих познаниях, неукоризненном поведении, проникнутый сознанием своих обязанностей. В этом отношении заслуги Дмитревского неоценимы.

Не говорю о его глубоких сведениях в классико-драматической литературе; это было необходимою принадлежностью его знания; но какими обширными познаниями в области других наук обладал этот человек, право, непостижимо!

***(С. П. Жихарев.** Записки современника, Т. II, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 307–308, 314–320.)*

Иван Афанасьевич [Дмитревской] был человек гениальный и всегда должен стоять выше всех драматических талантов, доселе в России существовавших. Недостатки, в которых его упрекали современники, ясно показывают, что он в сценическом искусстве предупредил свой век. Дмитревской, не следуя в игре своей заблуждению века, отыскивал стихии для выражения представляемого характера в глубине души своей, в тайниках чувства, в движении страсти, а не в завитках ораторства, не в декламаторском рыцарстве на сцене. Другие старались проявить силу внутреннего движения силою наружной формы: громовым звуком, неистовым движением, размашистым жестом; они походили более на гладиаторов; он отыскивал форму для внутреннего чувства в природных средствах и в порывах самых сильных страстей являлся *человеком.* Движения его были умеренны, скромны; голос тверд, но приятен… Много истины и силы придавал он своей дикции. Создания его были полны, обдуманны, верны; самый холодный зритель забывался: перед ним являлось действующее лицо в полном обаянии жизни, актер исчезал.

***(Ф. Кони,** И. А. Дмитревской. «Пантеон». 1840. № 3, стр. 93–94.)*

**Е. С. Семенова**

## *(1786–1849)*

### *1*

… Катерина Семеновна Семенова воспитывалась в Театральном училище…

Катерина Семеновна, будучи еще воспитанницею, дебютировала в 1803 году 3 февраля в комедии «Нанина» под руководством Дмитревского, который занимал тогда должность учителя драматического искусства; второй ее дебют был в 1804 году в трагедии «Ермак» (сочинение актера Плавильщикова) в роли Ирты, которую она приготовляла при содействии самого автора. Следующие ее дебюты были в трагедиях: «Эдин в Афинах» Озерова в том же году и в «Росславе» (сочинение Княжнина) в 1805 году; в первой она играла Антигону, во второй — Зафиру; обе эти роли она приготовляла под руководством кн. Шаховского.

С появлением трагедий Озерова сценические успехи Семеновой стали быстро возрастать, и вскоре она могла, по справедливости, назваться любимицей публики. В этот период времени она оставила прежнего своего учителя, кн. Шаховского, и проходила свои роли с Николаем Ивановичем Гнедичем, известным переводчиком «Илиады». Этот высокообразованный литератор, строгий эллинист и классик, много способствовал своими умными советами развитию ее природного таланта.

В 1807 году поступила на сцену Мария Ивановна Вальберхова (дочь балетмейстера), новая ученица Шаховского, и дебютировала также в роли Антигоны. Хотя эта умная и образованная актриса и не имела средств, необходимых для трагических ролей, но кн. Шаховской во что бы то ни стало силился создать из нее опасную соперницу оставившей его ученице. Тут истые театралы разделились на два враждебных лагеря: начальство, во главе которого был тогда Шаховской, поддерживало одну, а публика — другую.

Эта партизанская война продолжалась года четыре, но, наконец, в одно из представлений трагедии «Китайский сирота», переведенной кн. Шаховским, Вальберхова была ошикана и в 1811 году сошла со сцены. В 1815 году она вновь поступила на службу и дебютировала в комедии кн. Шаховского под названием «Липецкие воды», имевшей огромный успех в свое время; с тех

пор она заняла первые роли в комедии, но уже не имела притязания соперничать с Семеновой.

С этого года по 1820 год Семенова безраздельно первенствовала в трагедиях. В этот последний год, по причине каких-то неудовольствий с тогдашним директором театра кн. Тюфякиным, она не хотела продолжать своей службы и вышла в отставку.

В 1822 году, когда вместо Тюфякина занял должность директора Майков, она снова поступила на сцену и играла в первый раз роль Клитемнестры в трагедии «Ифигения в Авлиде», в бенефис прежней своей соперницы, Вальберховой, что, конечно, делает большую честь ее доброму сердцу. Около этого времени скончался отец Вальберховой, оставя огромное семейство без всяких средств; жены своей лишился он задолго еще до своей кончины и, таким образом, главой осиротелой семьи осталась старшая его дочь, Мария Ивановна, которая впоследствии заменила чадолюбивую мать своим братьям и сестрам. Эта безупречной честности женщина и добросовестная артистка по справедливости заслужила всеобщее уважение: она в цветущей своей молодости добровольно отказалась от брачного союза для своего семейства, и вся жизнь ее была посвящена заботам и нежным попечениям о своих родных. Она скончалась в преклонных летах, искренно оплакиваемая родными и близко знавшими ее.

Я живо помню этот замечательный спектакль: восторг публики при появлении Семеновой на сцену был необычайный; сбор, по тому времени, небывалый: он простирался до 12 тысяч ассигнациями. В моей памяти не только сохранились все лучшие роли из ее репертуара, но я сам удостоился чести играть вместе с нею.

В 1825 году была переведена с французского трагедия «Габриэль де Вержи». Покойный брат мой играл роль графа Фаэля, мужа Габриэли, а я, по назначению Катерины Семеновны, исполнял роль графа де Куси, возлюбленного Габриэли. Мне в то время было лет девятнадцать, а ей далеко уже за сорок, но она и тогда еще не утратила своей изящной красоты.

Вообще природа наделила ее редкими сценическими средствами: строгий благородный профиль ее красивого лица напоминал древние камеи; прямой, пропорциональный нос с небольшим горбом; каштановые волосы, темноголубые, даже синеватые глаза, окаймленные длинными ресницами, умеренный рот, — все это вместе обаятельно действовало на каждого при первом взгляде на нее. Контральтовый гармоничный тембр ее голоса был необыкновенно симпатичен и в сильных патетических

сценах глубоко проникал в душу зрителя. В греческих и римских костюмах она бы могла служить великолепной моделью для воспроизведения личностей Агриппины, Лукреции или Клитемнестры.

Но вот в чем еще важная заслуга нашей русской артистки: знаменитая Рашель играла в трагедиях Расина и Корнеля, звучные и плавные стихи которых и теперь еще цитируют, как образец классической версификации; а наша Семенова играла эти самые пьесы в переводах Лобанова, Поморского или, что еще-хуже, графа Хвостова. Признаться, надо было много иметь таланта, чтобы, произнося на сцене такие дубоватые вирши, приводить в восторг зрителей своей игрой. Это все равно, если бы теперь, например, заставить гениальную Патти пропеть дикую ораторию абиссинского маэстро…

Федра, Клитемнестра, Медея, Семирамида, Камилла (в «Горациях»), Антигона и Меропа были торжеством таланта К. С. Семеновой.

Не знаю почему, но одно место в трагедии «Медея» так сильно на меня подействовало, так глубоко врезалось в моей памяти, что даже по прошествии более пятидесяти лет я как теперь ее вижу, слышу звук ее обаятельного голоса; это было именно последнее явление в 5 акте, когда Медея, зарезав своих детей, является в исступлении к Язону; в правой руке она держит окровавленный кинжал, а левой — указывает на него, вперив свирепые глаза в изменника, и говорит ему: «Взгляни, вот кровь моя и кровь твоя дымится!»

Этот стих, произнесенный ею, постоянно производил потрясающее действие на зрителей и вызывал гром рукоплесканий. […]

Катерина Семеновна окончательно оставила сцену в начале 1826 года; вскоре после того она вышла замуж за сенатора кн. Ивана Алексеевича Гагарина и переселилась на жительство в Москву, где, будучи княгинею, иногда играла на домашних театрах. Овдовев, она несколько раз приезжала в Петербург и также участвовала раза два в любительских спектаклях в конце сороковых годов в доме известного тогда капиталиста Александра Карловича Галлера. Последний раз она решилась сыграть для публики в 1847 году и приняла участие в спектакле, данном с благотворительною целью в доме Энгельгардта, где теперь помещается купеческий клуб. Все эти спектакли мне привелось видеть.

Но, боже мой! Кем она была окружена! Это были трагики-любители, в числе которых первенствовал и, тряхнув стариной, свирепствовал наш мученик драматического искусства,

пресловутый Александр Иванович Храповицкий. Понятное дело, каково ей было возиться с такими Агамемнонами, Тезеями и Язонами. И все-таки, несмотря на окружающий ее персонал, на преклонные ее лета, — ей было тогда уже 62 года, — были минуты, когда как будто прозвучат давно, давно знакомые мне звуки ее дивного голоса; как будто из-под пепла блеснет на мгновение искорка того божественного огня, который во время оно воспламенял эту великую художницу!

***(П. А. Каратыгин.** Записки, т. I, «Academia», Л., 1929, стр. 187–195, 199–200.)*

## *2*

… Он [Судовщиков] особенно восхищался Семеновой, когда юна еще была в низшем классе, т. е. проходила роли с князем Шаховским и не попала в высший, т. е. на руки Гнедичу. Однажды Судовщиков приходит ко мне утром как будто чем-то встревоженный.

— Что такое произошло у вас?

— А что?

— Как что? Разве ты не знаешь? Ведь Аменаида-то наша вчера на репетиции волком завыла.

— Как завыла и отчего?

— Ну, полно притворяться, будто и в самом деле не знаешь?

— Право, не знаю.

— Да на репетицию был приглашен и Гнедич и явился с нотами в руках.

— Что ты говоришь, любезный! Будь это не поутру, а после обеда, так я подумал бы…

— Что тут думать? Честью уверяю, услышишь сам сегодня; не узнаешь Семеновой: воет, братец ты мой, что твоя кликуша. […]

Я побежал к Шаховскому, прося Судовщикова обождать меня.

— Скажите, что такое говорил мне Судовщиков? […]

— А то, братец, что нашей Катерине Семеновне и ее штату не понравились мои советы: вот уж с неделю как она учится у Гнедича, и вчера на репетиции я ее не узнал. Хотят, чтоб в неделю она была Жорж: заставили петь и растягивать стихи… Грустно и жаль, а делать нечего; бог с ними!

Я возвратился к себе и просил Судовщикова объяснить все в подробности. Он рассказал мне, что на репетиции встретил его Гнедич с тетрадкой в руках и пригласил послушать новую дикцию Семеновой.

— Я обомлел от удивления, — продолжал Судовщиков. «Чему ж удивляетесь вы?» — сказал мне с самодовольством Гнедич. «Вот, батюшка, как учить должно». И тут, развернув тетрадь, показал мне роль, в которой все слова были то подчеркнуты, то надчеркнуты, смотря по тому, где должно было возвышать или понижать голос, а между слов в скобках сделаны были замечания и примечания, например: с восторгом, с презрением, нежно, с исступлением, ударив себя в грудь, подняв руку, опустив глаза и пр. […]

Все это я рассказываю для удостоверения, что Семенова изменила свою дикцию только с 1810 года, что она первая **запела** в русской трагедии и что до нее хотя и читали стихи на сцене не так, как прозу, но с некоторым соблюдением метра, однакож вовсе не пели; что нововведение Семеновой растягивать стихи и делать на словах продолжительные ударения привилось от неправильно понятой дикции актрисы Жорж и вовсе не было одобряемо нашими старыми и опытными актерами, которые остались непричастны этому недостатку, несмотря на весь успех, который приобрела Семенова певучею своею декламациею.

Однакож, несмотря на ложное направление, данное таланту Семеновой, этот талант был превосходный, хотя исключительно подражательный. Если б предоставить Семенову самой себе, отняв у нее руководство, чье бы то ни было, Шаховского или Гнедича, она не в состоянии была бы ни обдумать своей роли, ни оттенить ее, как бы следовало. Бог ее наградил, как и актрису Жорж, необыкновенными средствами: хорошим ростом, правильным телосложением, красотою необыкновенною, физиономиею выразительною, сильным, довольно приятным и гибким органом, словом она имела все, что может только иметь женщина, посвящающая себя театру, кроме того, чего не имела и сама Жорж, т. е. достаточного образования, способности понимания[4] и дара слез. В первой своей молодости, играя некоторые легкие роли, как то: Антигоны, Моины и Ксении, выученные ею под руководством князя Шаховского в присутствии Дмитревского, она была прелестна, и эта прелесть простой и естественной игры ее была неразлучна с нею до самого прибытия сюда знаменитой французской актрисы, которая вскружила голову ей и вместе многим почитателям ее таланта, во главе которых находился Гнедич, человек умный, благонамеренный, талантливый, постоянно верный в своих привязанностях, но фанатик своих собственных мнений и самолюбивый.

Кто же не имеет недостатков? Гнедич не путешествовал, не видал никого из тогдашних сценических знаменитостей, не имел случаев сравнивать одну с другою, что необходимо для

постижения истины во всяком искусстве, а тем более в театральном; и вот первая попавшаяся ему на глаза актриса с бесспорным талантом, но также подражательным, ученица славной Рокур, сделалась для него типом, по которому он захотел образовать Семенову. Гнедич всегда пел стихи, потому что, переводя Гомера, он приучил слух свой к стопосложению греческого гекзаметра, чрезвычайно певучему, а сверх того, это пение как нельзя более согласовалось с свойствами его голоса и произношения, и потому, услыхав актрису Жорж, он вообразил, что разгадал тайну настоящей декламации театральной, и признал ее необходимым условием успеха на сцене. Вот Семенова и запела… К несчастью, эта неслыханная на русском театре дикция нашла своих приверженцев, понравилась публике, и Семенову провозгласили первою актрисою в свете.

***(С. П. Жихарев.** Записки современника. Т. II, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 370–374.)*

**Я. Е. Шушерин**

***(1749–1813)***

С появлением моим[5] в роли Ксури, я постепенно поверял достоинство моей игры движением рук того вельможи, о котором я сейчас тебе сказал. Как бы публика ни хлопала мне, если его руки оставались спокойны, я знал, что играю нехорошо; я начинал вдумываться в роль, разбирать ее, советоваться, работать и, когда добивался знака одобрения от старика, тогда был доволен собою. Я пользовался советами Лапина и Плавильщикова. Померанцев талантом был выше всех, но играл по внушению сердца и в советчики не годился. У Лапина не было большого дарования, но он был умный, опытный, старый актер. Он долго жил в Петербурге и много игрывал на театре с Дмитревским и с обоими Волковыми, а потому от него можно было очень позаимствоваться. Плавильщиков же был удивительный чудак, человек умный, ученый, писатель, кончил курс в Московском университете; и начнет, бывало, говорить о театральном искусстве, так рот разинешь. Читал мастерски; я лучше его чтеца не знаю, по всему следовало бы ему быть знаменитым артистом, но он не был им: он, конечно, занимал первые роли и пользовался славой, но все не такой, какой бы мог

достигнуть. Причина состояла вот в чем: у него было довольно теплоты и силы, но пылу, огня не было, а он именно их хотел добиться, отчего впадал в крик, в утрировку и почти всегда сбивался с характера играемой роли. В таких пьесах, где нельзя горячиться, он был превосходен, как например, в «Титовом милосердии», в «Купце Боте», в роли Пастора в «Сыне любви» и в «Отце семейства». Мне рассказывал много лет спустя один верный человек, что Плавильщиков, доходивший в роли «Эдипа в Афинах» до такого неистовства, что ползал на четвереньках по сцене, отыскивая Антигону, — один раз играл эту роль, будучи очень слаб, после горячки, и привел в восхищение всех московских знатоков. Ну, так вот какой человек был Плавильщиков; перенимать у него методу игры или, яснее сказать, исполнение ролей на сцене — не годилось, а советы его были мне всегда полезны. Вообще должно сказать, что Плавильщиков имел свой и довольно большой круг почитателей. Был у меня и еще добрый советчик и друг мой, которого ты знаешь: купец Какуев; он и тогда, в молодости, был страстным охотником до театра и отличался самым скромным поведением. — Лучшими моими ролями были в трагедиях Сумарокова: Хорев, Трувор и Ростислав;[6] в трагедиях Княжнина: Владисан, Росслав и Ярб; потом роль Безбожного в трагедии «Безбожный»; графа Кларандона[7] в «Евгении» Бомарше; графа Аппиано в «Эмилии Галотти» Лессинга; Сеида в «Магомете» и Фрица в «Сыне любви». Эта последняя роль, поистине ничего незначащая, до того нравилась московской публике, что я впоследствии пробовал ее играть здесь, но московского успеха не было.

Слава моя и также Плавильщикова дошла до Петербурга. Иван Афанасьевич Дмитревской приехал посмотреть нас; он и прежде бывал и игрывал в Москве, и мы его видали. В этот приезд он также играл несколько раз, и я всегда смотрел на него с восхищением и старался перенимать его игру. Он очень хвалил нас обоих, но от него ведь правды не вдруг узнаешь. Некоторые роли мы с Плавильщиковым играли поочередно, как например: Безбожного и Ярба. Плавильщикову Дмитревской говорил, что он лучше меня, а мне, что я лучше Плавильщикова. Дело состояло в том, что Дмитревской предложил нам, от имени директора, перейти на петербургский театр, на котором актеры считались в императорской службе и по прошествии двадцати лет получали пенсион, — только жалованье предлагал небольшое. Мы с Плавильщиковым соглашались; но жалованья требовали вдвое больше и условились не уступать ни копейки. Дмитревской торговался с нами, он позвал нас к себе, угостил, обещал золотые

горы и уговаривал подписать условие, но мы не согласились и ушли. Вдруг дорогой Плавильщиков отстает от меня и говорит, что ему надобно воротиться на ту же улицу, где жил Дмитревской, и к кому-то зайти, — и воротился в самом деле. Мне сейчас пришло в голову, что он воротился к Дмитревскому и что он хочет уехать в Петербург один без меня; он понимал, что мое соперничество было ему невыгодно. Я не ошибся: на другой день узнаю, что Дмитревской прикинул Плавильщикову 200 рублей ассигнациями и что он подписал условие. До самого отъезда в Петербург Плавильщиков прятался от меня, потому что я не только бы обругал его, но и прибил. Он пробыл в Петербурге всего один год;[8] дебюты были неудачны, как ему показалось, публика принимала его посредственно, товарищи актеры косились и начальство не оказывало ему внимания. Он соскучился по Москве, вышел в отставку и воротился к нам на театр. Из его рассказов я вывел, однако, заключение, что сначала петербургская публика его приняла довольно благосклонно, но что впоследствии он сам повредил себе, вдаваясь постепенно в тот неистовый крик и утрировку, о которых я тебе уже говорил; этому способствовала много петербургская трагическая актриса, Татьяна Михайловна Троепольская, которая страдала точно тою же болезнью, как и Плавильщиков, то-есть утрировкой и крикливостью. Я сам после с ней много игрывал, и расскажу, какие я употреблял средства, чтоб удерживать ее в границах благопристойности. Странное дело: и Троепольская, и Плавильщиков извиняли себя тем, что не могут совладеть с своею горячностью, а ведь это неправда. Настоящей горячности, то-есть огня, с которым точно трудно ладить, у них не было. Я даже думаю, что именно недостаток огня, который невольно чувствуется самим актером на сцене, заставлял их прибегать к крику и к сильным жестам. Сколько раз случалось мне играть с Плавильщиковым, условившись заранее, чтоб он не вскрикивал, не возвышал голоса без надобности. Я даже прибегал к хитрости: уверял его, что он давит меня своим органом и что я от этого не могу хорошо играть и мешаю ему самому. Он соглашался. Перед самым выходом на сцену обещал взять тон слабее, ниже и вести всю роль ровнее, и сначала исполнял свое обещание, так что иногда целый акт проходил очень хорошо; но как, бывало, только скажешь какую-нибудь речь или слово, хотя без крику, но выразительно, сильно, особенно, если зрители хлопают, — все пропало! Возьмет целой октавой выше, хватит себя кулаком в грудь, заорет, закусит удила и валяет так до конца пьесы. Точно, тут была какая-то горячность, но совсем не тот огонь, который приличен представляемому лицу и который не нуждается в крике.

Много прошло времени, в продолжение которого ничего особенного не случилось. Слава моя не падала, а, смею сказать, увеличивалась. Мне сделали вторичное предложение из Петербурга, законным порядком, на бумаге; а Дмитревской[9] писал ко мне частным образом, тоже от имени директора, что если я прослужу лет десять на петербургском театре, то мне зачтут годы частной службы у Медокса и обратят мое жалованье в пенсион. Жалованья предложили мне 2 000 рублей ассигнациями и полный бенефис в зимний карнавал. В таком же роде предложение, хотя с меньшими выгодами, сделано было актеру Сахарову и, по моему ходатайству, вдове покойного моего приятеля, Надежде Федоровне Калиграф: ей предложили 600 рублей жалованья. Мы все трое подумали, посоветовались и решились переехать в Петербург.

Дебюты наши были довольно удачны, особенно мои. Сахаров понравился в роли Христиерна, в трагедии Княжнина «Росслав», [10] Надежда Федоровна — в «Мисс Сарре Сампсон» и в «Титовом милосердии», а я — в «Эмилии Галотти» и в «Ярбе». Хотя я не вдруг приобрел благосклонность петербургской публики, у которой всегда было какое-то предубеждение и даже презрение к московским актерам с Медоксова театра, но я уверен, что непременно бы добился полного благоволения в Петербурге, если бы года через два не появился новый дебютант на петербургской сцене, А. С. Яковлев, которого ты довольно знаешь. Он и теперь ничего не смыслит в театральном искусстве, а тогда был совершенный мужик, сиделец из-за прилавка. Нечего и говорить, что бог одарил его всем. И. А. Дмитревской не то, что мы: он знаком со всею знатью и с двором; в театральных делах ему верили, как оракулу. Он поехал по всему городу, заранее расхвалил нового дебютанта, и Яковлев был так принят публикой, что, я думаю, и самого Дмитревского, во время его славы, так не принимали. Грешный человек, я подозреваю, что Иван Афанасьевич хлопотал об Яковлеве не из одной любви к его таланту, а из невинного желания втоптать меня в грязь, потому что он не мог простить мне, как я осмелился вывести его на свежую воду при моем дебюте в «Ярбе»; он не любил людей, которые видят его насквозь и не скрывают этого. Впрочем, я совершенно убежден, что он сам не предвидел таких блистательных успехов своего ученика и что он был не совсем ими доволен. Я не хочу перед тобой запираться и уверять, что успех Яковлева не был мне досаден. Скажу откровенно, что он чуть не убил меня совсем. Публика, начинавшая меня и ценить, и любить, вдруг ко мне охладела, так что, если б не надежда на пенсию, на кусок хлеба под старость, то я не остался бы и одной

недели в Петербурге. Стыдно бывало играть! В той самой роли, в которой за две недели встречали и провожали меня аплодисментами, — никто разу не хлопнет, да еще не слушают, а шумят, когда говоришь. Горько было мне, любезный друг, очень горько! Положим, Яковлев талант, да за что же оскорблять меня, который уже несколько лет доставлял публике удовольствие? И добро бы это был истинный артист, а то ведь одна только наружность. Все думали, что я не выдержу такого афронта и возвращусь в Москву, которая некогда носила меня на руках, но бог подкрепил меня. Много ночей провел я без сна, думал, соображал и решился — не уступать. Я сделал план, как вести себя, и крепко его держался. Меня ободряла мысль, что не будет же Дмитревской все роли учить Яковлева, как скворца с органчика, и что он даже выученное скоро забудет и пойдет так врать, что публика образумится. Этот расчет только отчасти не обманул меня. Яковлев скоро зазнался, загулял и стал реже ходить к Дмитревскому; старик осердился и принялся побранивать во всех знакомых ему домах игру бывшего своего ученика. Лучшая половина публики очнулась, поняла свою ошибку; но остальная, особенно раек, продолжала без ума хлопать и превозносить нового актера. Между тем некоторые из моих молодых ролей совсем перешли к Яковлеву, и я сам от них отказался; но зато тем крепче держался я за те роли, в которых мое искусство могло соперничать с его дарованием и выгодной наружностью. Я постоянно изучал эти роли и довел их до возможного для меня совершенства. Образованная часть публики, опомнившись от угара, начала принимать меня, если не попрежнему, то все же довольно хорошо. Я начал отдыхать. Вдруг Яковлев вздумал сыграть «Сына любви», роль, которую всегда играл я с успехом: забасил, задекламировал и скорчил героя вместо простого солдата. Публика приняла его очень плохо. Я упросил дирекцию, через одного приятеля, чтобы через два дня дали мне сыграть «Сына любви», и — был так принят, как меня никогда в этой роли не принимали: публика почувствовала разницу между актером, понимающим свое дело, и красивым, хотя даровитым невеждой. Почти то же случилось, когда Яковлев вздумал сыграть Ярба, который считался лучшею моею ролью. Дмитревской, играя Ярба, никогда не чернил себе лица: это был каприз, и при его великом искусстве и таланте публика не обращала внимания на цвет его лица. Яковлев вздумал сделать то же и явился белым посреди своей черной свиты; публике это очень не понравилось и его приняли, хотя не так плохо, как в «Сыне любви», но гораздо хуже, чем в других ролях. Но боже мой, как бы он мог быть хорош в этой роли, с его чудесными

средствами! Через неделю назначили «Дидону». Я должен был явиться в Ярбе; мне многого стоило, чтоб победить в себе неуверенность в успехе. И точно, я был принят несколько хуже прежнего, но несравненно лучше Яковлева: и так дела находились в сносном положении.

Я сказал тебе, что петербургская трагическая актриса, Татьяна Михайловна Троепольская, страдала одною болезнью с Плавильщиковым, то-есть, говоря их словами, излишнею горячностью, и что они взаимно сбивали друг друга. Мне рассказывали, что Плавильщиков, во время пребывания своего в Петербурге, перед началом представления пьесы всегда старался подгорячить Троепольскую и говаривал: «Ну, матушка, Татьяна Михайловна, не ударимте себя лицом в грязь, сыграемте сегодня на славу!» — и оба доходили до таких излишеств, что приводили публику в смех. Я употреблял совершенно противоположную методу: я всегда говорил Троепольской, перед выходом на сцену, что мне как-то нездоровится, что я чувствую какую-то слабость или что я совсем не расположен сегодня играть, чувствую себя как-то не в духе, и просил ее помочь мне спустить спектакль кое-как, переваливая пень через колоду. Эта проделка мне удавалась: в той сцене, где надобно было побольше огня, поджечь Татьяну Михайловну ничего не стоило, и пьеса сходила ладнехонько. Это было в самом начале моего пребывания в Петербурге.

Наконец, наступила пора изменения в трагическом репертуаре: явилась трагедия Крюковского «Пожарский» и потом трагедия Озерова «Эдип в Афинах». В первой Яковлев играл Пожарского, и хотя публика принимала его отлично, но и меня в роли Заруцкого приняла с таким же одобрением; это, конечно, было для меня очень лестно. Мои приятели и почитатели называли это моим торжеством, говоря, что я умел из ничтожной роли Заруцкого сделать замечательное лицо и уравнять его с героем пьесы, которого играл даровитый любимец публики. Я принимал такие похвалы с скромностью, приписывая их снисхождению публики к старому актеру. Разумеется, я молчал и никого не выводил из заблуждения, а в самом-то деле из роли Пожарского и сделать ничего нельзя. Если б Яковлев играл лучше, то-есть проще, — публика была бы менее довольна, тогда как роль Заруцкого имеет страсти, выражение которых всегда на сцене эффектно и выгодно. Скорее можно назвать моим торжеством трагедию Озерова. Я решился взять в ней роль Эдипа, и первый раз в моей жизни вышел на сцену в старике. Это был мой первый полный успех на петербургской сцене. На месте Яковлева я бы взял в этой трагедии роль Полиника, которая могла затмить Эдипа; но ему, во уважение высокого роста и

богатырской фигуры, предложили играть царя и героя Тезея. Конечно, публика и здесь ему очень много хлопала; но роль Тезея ничто в сравнении с Полиником: если б я был молод, ни за что бы с этой ролью не расстался. Тогдашний Полиник, г. Щеников, играл очень плоховато, и для меня это было не безвыгодно. Семенова, не игравшая еще в трагедиях, явилась в первый раз в роли Антигоны в «Эдипе в Афинах». Как она была хороша! Какой голос! Какое чувство! Какой огонь!.. Ну да вот какой огонь: когда в третьем акте Креон, в отсутствие Тезея, похищает Эдипа и воины удерживают Антигону, то она пришла в такую пассию, что, произнеся первые четыре стиха:

Постойте, варвары! Пронзите грудь мою,
Любовь к отечеству довольствуйте свою.
Не внемлют — и бегут поспешно по долине;
Не внемлют, — и мой вопль теряется в пустыне…

вырвалась у воинов и убежала вслед за Эдипом, чего по пьесе не следовало делать; сцена оставалась, может быть, минуты две пустою; публика, восхищенная игрой Семеновой, продолжала хлопать; когда же воины притащили Антигону насильно, то гром рукоплесканий потряс театр! Все вышло так естественно, что публика не могла заметить нарушения хода пьесы. Потом Озеров написал еще трагедию «Фингал». Я играл роль старика Старна; разумеется, Яковлев играл Фингала. Здесь повторилось почти то же, что было в трагедии «Пожарский», то-есть: мстительный Старн произвел более впечатления, чем великодушный герой Фингал, хотя Яковлев был дивно великолепен в этой роли. Я по совести скажу, что хорошо играл Старна, но вот какое странное приключение случилось со мной: «Фингала» приказано было дать на Эрмитажном театре; русские спектакли на нем давались довольно редко, и обыкновенно лучшие актеры, занимавшие главные персонажи, получали подарки какими-нибудь драгоценными вещами; я ни разу не играл в Эрмитаже, не получив перстня. Во время представления «Фингала» государь был очень доволен и особенно мною, как мне потом рассказывали; но на другой день Яковлев и Семенова, игравшая Моину, получили подарки: первый — брильянтовый перстень, а вторая — брильянтовые серьги, я же — ничего. Сначала думали, что это ошибка, но потом достоверно узнали, что государь именно велел послать подарки Яковлеву и Семеновой, и когда ему напомнили о Шушерине, он повторил прежнее приказание.

Через несколько времени поступила на театр давно мне известная по старинному переводу и глубоко мною чтимая

трагедия «Леар» (то-есть «Король Лир») Шекспира, переведенная или переделанная Гнедичем, тоже, кажется, из Дюсиса; но, впрочем, не для меня и не по моей просьбе, а для Семеновой. Конечно, для нее тут была прекрасная роль Корделии, и Семенова играла ее чудо как хорошо; но главное в пьесе лицо — старик Леар, которого играл я. Во всем моем репертуаре не было ничего подобного этой роли. Хотя все превозносили меня похвалами, но я чувствую и признаюсь тебе, что играл эту роль слабо и неверно. Внутренний голос говорил мне, как надо играть Леара, и я на первой пробе репетировал согласно с внутренним моим чувством; но все на меня восстали и нашли, что это тривиально, что Леар будет смешон, и сам переводчик говорил то же; оно, конечно, казалось так, потому что язык пьесы и игра всех актеров были несколько напыщены, неестественны, и простота моей игры слишком бы от них отличалась; но я знал через добрых людей, что Шекспир изуродован в этом переводе или в этой переделке, и сам читал описание, с какою простотой игрывал эту роль Гаррик. Поспорив немного, уступил, потому что сам был не уверен в успехе моей новой игры.[11] Я придал лицу Леара везде царственную величавость и важность тона, позволив себе приблизиться к натуре только в сцене помешательства во время бури. Успех был огромный, неслыханный. После окончания пьесы и вызовов, сначала меня, а потом Семеновой и Яковлева (последнего бог знает за что вызывали, и роль-то Ленокса была пустая), прибежали ко мне в уборную мои советчики. Обнимая меня и поздравляя с успехом, один из них, кн. Шаховской, сказал: «Ну, вот видишь, Яков Емельяныч! Хорошо, что ты нас послушался!»… — «Точно так, ваше сиятельство, — отвечал я с поклоном, — покорнейше вас благодарю…», но на уме у меня было совсем другое.[12]

Наконец, явилась русская, то-есть, из русской истории, трагедия Озерова «Димитрий Донской».[13] Я играл ничтожное лицо князя Белозерского, а Яковлев — Димитрия Донского. Эта роль была его триумф; она восстановила его несколько пошатнувшуюся славу, и восторг публики выходил из всяких пределов. Много способствовало блистательному успеху Яковлева то, что тогда были военные обстоятельства: все сердца и умы были настроены патриотически, и публика сделала применение Куликовской битвы к ожидаемой тогда битве наших войск с французами. Когда, благодаря за победу, Димитрий Донской становится на колени и, простирая руки к небу, говорит:

> Но первый сердца долг к тебе, царю царей!
> Все царства держатся десницею твоей.

Прославь и возвеличь и вознеси Россию!
Сотри ее врагов коварну, горду выю,
Чтоб с трепетом сказать иноплеменник мог:
Языки, ведайте — велик Российский бог!

такой энтузиазм овладел всеми, что нет слов описать его. Я думал, что стены театра развалятся от хлопанья, стука и крика. Многие зрители обнимались, как опьянелые, от восторга. Сделалось до тех пор неслыханное дело: закричали фора в трагедии. Актеры не знали, что делать. Наконец, из первых рядов кресел начали кричать: «Повторить молитву!» и Яковлев вышел на авансцену, стал на колени и повторил молитву. Восторг был такой же, и надобно правду сказать, что величественная фигура Яковлева в древней воинской одежде, его обнаженная от шлема голова, прекрасные черты лица, чудесные глаза, устремленные к небу, его голос громозвучный и гармонический, сильное чувство, с каким произносил он эти превосходные стихи, были точно увлекательны.

С появлением этой трагедии слава Яковлева вдруг выросла опять до тех размеров, каких она начинала достигать после первых трех его дебютов, и утвердилась прочным образом, что ты видишь и теперь; а я опять начал испытывать холодность большинства публики. Точно как будто нельзя было, восхищаясь Яковлевым, отдавать справедливость Шушерину! Только в трех ролях: Эдипа, Старна и Леара публика принимала меня благосклонно; даже по правде нельзя этого сказать про роль Старна, в которой я стал менее нравиться зрителям с тех пор, как мне не дали подарка за эрмитажный спектакль. Неприятность моего положения возвратилась вновь и не поправлялась. Так тянул я два года и сделался болен. Не думаю, чтоб моя болезнь происходила от постоянного душевного огорчения, как думал мой доктор, потому что я, пролежав три дня, стал скорее поправляться; но я решился наконец привести в исполнение мое давнишнее задушевное намерение. […][14]

… «Господа! хотите ли, чтоб я вам помог? Я сделаю это очень охотно. И вот какая штука пришла мне в голову: дайте себе в бенефис небольшую комедию Коцебу „Попугай“; ее можно поставить в неделю, а я сыграю вам арапа Ксури. Москва очень любила меня в этой роли, и все из курьеза пойдут посмотреть, как шестидесятитрехлетний Шушерин сыграет восемнадцатилетнего негра!» Разумеется, и Злов и Мочалов не знали, как и благодарить за такое великодушное предложение. Они сию минуту отправились к директору А. А. Майкову, пересказали ему слова

Шушерина, он, разумеется, охотно согласился, дело было улажено, и за постановку «Попугая» принялись усердно. Шушерин не позволил мне смотреть репетиции, и я тем с большим нетерпением и волнением ожидал этого спектакля. Недели через полторы новый деревянный большой арбатский театр наполнился зрителями, и бенефицианты, за всеми расходами, получили каждый по 2500 рублей ассигнациями. Гром рукоплесканий продолжался несколько минут, когда показался Ксури. Спина устала у бедного Шушерина от поклонов на все стороны; он же раскланивался по-старинному. С жадностью глотал я каждое его слово, ловил каждое движение, и вот что скажу об его мастерском исполнении этой весьма незначительной роли. Начну с того, что Шушерина нельзя было узнать. Голос, движения, произношение, фигура — все это принадлежало совершенно другому человеку; разумеется, чернота лица и костюм помогали этому очарованию: передо мною бегал не старик, а проворный молодой человек; его звучный, но еще как будто неустановившийся молодой голос, которым свободно выражались удивление, досада и радость дикаря, перенесенного в Европу, раздавался по всему огромному театру, и его робкий шопот, к которому он так естественно переходил от громких восклицаний, — был слышен везде. Какая-то ребяческая невинность, искренность была видна во всех его телодвижениях и ухватках! Как мастерски подрисовал он себе глаза, сделал их большими и на выкате. Как он умел одеться и стянуться! Ни малейшей полноты его лет не было заметно. Все видели здорового, крепкого, но молодого негра. Одним словом, это было какое-то чудо, какое-то волшебство, и публика вполне предалась очарованию. Все мои замечания состояли в том, что Шушерин иногда слишком много и живо двигался и слишком проворно говорил. Я на другой день сказал об этом Шушерину, и он откровенно признался, что мое замечание совершенно справедливо и что он для того позволил себе эту утрировку, чтоб скрыть свои 63 года.

…Увидев на сцене Шушерина в роли Ксури, я понял, отчего за тридцать лет пред сим он имел такой блистательный успех, отчего ничтожная роль составила ему тогда первоначальную славу. Ящик отпирается просто: играя дикого негра, Шушерин позволил себе сбросить все условные сценические кандалы и заговорил просто, по-человечески, чему зрители без памяти обрадовались и приписали свою радость искусству и таланту актера. И так по тогдашним понятиям надобно было быть диким, чтоб походить на сцене на человека.

… Великолепен, блистателен явился Ярб. Это был тоже арап, как и Ксури, но высокого роста и богатырского телосложения. Как

умел так превращаться Шушерин, не понимаю.[15] Бешенство Ярба начинается с первых слов:

Се зрю противный дом, несносные чертоги,
Где все, что я люблю, немилосердны боги
Троянску страннику с престолом отдают!

и продолжается до последних стихов включительно:

Дидона!.. Нет ее!.. Я злобой омрачен;
Бросая гром, своим сам громом поражен.

Что сказать о целом исполнении этой, поистине, нелепейшей роли? Цельное исполнение ее невозможно. Ярб должен, буквально, беситься все четыре акта, на что, конечно, недостанет никакого огня и чего никакие силы человеческие вынесть не могут, а потому Шушерин, для отдыха, для избежания однообразия, некоторые места играл слабее, чем должно было, если следовать в точности ходу пьесы и характеру Ярба. Так поступал Шушерин всегда, так поступали другие, и так поступал Дмитревской в молодости. О цельности характера, о драматической истине представляемого лица тут не могло быть и помину. Итак, можно только сказать, что все те места ярости, бешенства и жажды мщения, в которых Шушерин давал себе полную свободу, принимая это в смысле условном, были превосходны: страшны и увлекательны; в местах же, где он сберегал себя, конечно, являлась уже одна декламация, подкрепляемая мимикою, доводимою до излишества; трепета в лице и дрожанья во всех членах было слишком много; нижние, грудные тоны, когда они проникнуты страстью, этот сдерживаемый, подавляемый рев тигра, по выражению Шушерина, которыми он вполне владел в зрелых летах, изменили ему, и знаменитый некогда монолог:

Свирепа ада дщерь, надежда смертных — месть,
К чему несчастного стремишься ты привесть?
Лютейшей ярости мне в сердце огнь вливая,
Влечешь меня на все, мне очи закрывая… и пр. и пр.

не произвел такого действия, какого надеялся Шушерин и какое он производил некогда. Что касается до меня, не видавшего в Ярбе никого, кроме Плавильщикова, то я был поражен

изумлением от начала до конца пьесы, восхищаясь и увлекаясь искусством, которое, властвуя неистощимым огнем души артиста, умело вливать его в эти варварские стихи, в эту бессмысленную дребедень каких-то страстей и чувств. Конечно, я составил себе такое высокое предварительное понятие об игре Шушерина в Ярбе и особенно в том месте, в котором он обманул Дмитревского, что настоящее исполнение роли меня не вполне удовлетворило; но теперь, смотря на целую пьесу и на лицо Ярба уже не теми глазами, какими смотрели все и я сам за сорок три года тому назад, я еще более удостоверяюсь, что только великий артист мог производить в этой пьесе такое впечатление, какое производил Шушерин. Он же сам был решительно недоволен собою и сожалел, что явился в первый раз по возвращении из Петербурга перед московской публикой (появление в роли Ксури он считал шуткою, добрым делом) в такой роли, которой ему уже не следовало играть. Публика же, напротив, была в полном восторге, за исключением весьма немногих людей, слегка заметивших кое-какие недостатки.

***(С. Т. Аксаков.** Яков Емельянович Шушерин и современные ему театральные знаменитости. Собрание сочинений, т. III, М., 1895, стр. 94-105, 113–114, 117–118.)*

## Я. Е. Шушерин и П. А. Плавильщиков

***(1749–1813) (1760–1812)***

Я видел Плавильщикова в первой моей молодости (с 1805 по 1807 г.), видел его на сцене и в обществе и по тогдашней моей страсти к театру изучал его как человека и как актера так внимательно, что записывал его суждения и разговоры, отмечая те места в его ролях, в которых он мне больше нравился. В то время казался он мне актером необыкновенным, неподражаемым и только впоследствии, при сравнении игры его с игрою других актеров, наших и иностранных, я стал замечать, что иные роли он мог бы исполнить с большим чувством и соображением, — не говорю с большей силой и одушевлением, — потому что Плавильщиков обладал этими качествами даже в излишней степени. Я видал его в ролях Ярба, Росслава, Тита, Эдипа, Беверлея, Ермака, Мейнау, Доссажаева и купца Бота и до сих пор

не забыл еще ни его произношения, звучного и ясного, ни его телодвижений. Часто встречался я с ним у князя Михаила Александровича Долгорукова, которого он был задушевным другом и за столом которого занимал всегда почетнейшее место. Плавильщиков был человек чрезвычайно умный, серьезный, начитанный, основательно знал русский язык, литературу и говорил мастерски. Физиономия его свободно и естественно выражала все страсти и ощущения души, кроме радости и удовольствия, которых она никогда выразить не могла. Я заметил, что он был несколько самолюбив и предубедителен. Но разве актер может быть не самолюбив и не иметь предубеждений? Он не любил Яковлева и величал его неучем, не любил Шушерина, в игре которого не находил увлечения и чувствительности, и называл его по игре и характеру школьником Дмитревского; а Сахаров с женою,[16] по мнению его, были не что иное, как выпускные куклы.

Несмотря на эти недостатки, до искусства не относящиеся, Плавильщиков был талант во всем смысле слова и заслуживал вполне свою репутацию и уважение, которое к нему имели. В то время, когда по приезде моем сюда, в Петербург, я ознакомился с здешним театром и так близко сошелся с его начальством, я нередко говорил о Плавильщикове с князем Шаховским и удивлялся, как это дирекция оставляет такого человека заброшенным в Москве, тогда как он мог быть полезен в Петербурге не только для сцены, но и для театральной школы в качестве преподавателя декламации. Князь Шаховской прежде отшучивался от прямого ответа, а наконец как-то проговорился:

— Ну, что ты прикажешь делать с этим московским бригадиром? Живут привольно, своим домком, обленились и разбогатели, послушать их, так на нашей сцене хоть трава расти. Оно бы, конечно, лучше, да не в ноги же ему кланяться: «батюшка, Петр Алексеевич, пожалуйте к нам и пособите горю».

Из последних слов я заключил, что Плавильщикову были деланы предложения о перемещении его в Петербург, но что он отклонил их.

Никто не вправе требовать полной веры к своим суждениям, рассуждениям и особенно осуждениям без доказательств; а между тем, какие можно представить доказательства, когда дело идет о достоинствах или недостатках артистов сценических, сошедших с поприща сцены и жизни? Какие, повторяю, можно представить доказательства их искусства, когда это искусство не оставляет по себе памятников, никакого следа и умирает вместе с артистом? Это звук колокола, исчезающий в воздухе. Мне скажут: мнение современников; но мнение современников часто пристрастно и

несправедливо; да и может ли быть основательно мнение в таком деле, которое зависит от вкуса, прихоти, степени образованности, образа воззрения ценителей артиста и чаще от их личных к нему отношений?

Вот почему, не имея данных, нельзя быть довольно осторожну и добросовестну в суждениях об умершем актере. Легко сказать: Шушерин был хороший актер, а Плавильщиков нет, или обратно; но на чем может быть основано такое суждение? На сказаниях таких-то и таких-то лиц? Но какую степень доверенности приобрели эти лица, чтобы им верить на слово? Для Николая Ивановича Кондратьева, известного своим фанатизмом к театру, Мочалов-отец был первым трагедиантом в свете, и ни Плавильщиков, ни Шушерин, ни Яковлев, по собственному его выражению, не годились ему в подметки. Будь этот Николай Иванович в высшем кругу знакомства, умей он приобрести доверенность к своему знанию и, главное, пиши он лучше, нежели писал он свои нелепые послания, то немудрено, что мы давно уж читали бы, что Мочалов был первый трагический актер в России и заткнул (как говорил он) за пояс Яковлева. Нет сомнения, нашлись бы люди, которые поверили бы биографии, напечатанной самовидцем, и вот приговор Яковлеву готов: суди потомство!

Ведь умели же напечатать, что Плавильщиков в роли Эдипа ползал на четвереньках, а Яковлев в роли Тезея произносил известные стихи: «Мой меч союзник мне» и пр. с неистовым криком, беснуясь и выходя из себя. Плавильщиков на четвереньках в роли Эдипа! Яковлев — сорвавшийся с цепи безумец в роли Тезея!.. Я видел Плавильщикова в Москве в роли Эдипа в два первые представления этой трагедии в 1805 году и был свидетелем, как он восхитил всех простотою и величественною игрою своею; да и мог ли играть иначе единственный в то время защитник простоты и естественности на театральной сцене? Правда, некоторые стихи, как то:

Храм Эвменид! Увы! Я вижу их: они
Стремятся в ярости с отмщением ко мне:
В руках змеи шипят, их очи раскаленны
И за собой влекут все ужасы геенны!

или в импрекациях сыну:

Тебя земля не примет.
Из недр извергнет труп и смрад его обымет!

произносил он с излишним одушевлением, чтобы не сказать горячностью, в чем извиняет его ситуация персонажа; но ползанья на четвереньках я не заметил, да едва ли заметил его и кто-нибудь из тысячи наполнявших театр зрителей. Видел я также, и не один раз, Яковлева в роли Тезея, и отступил бы от правды, если б решился сказать, что Яковлев был в ней дурен и бесновался без причины; напротив, Яковлев не любил этой роли и не мог любить ее, потому что она не согласовалась с его талантом, не заключая в себе развития ни одной страсти; а в тех ролях, которые были ему не по нраву, он играл без дальнего одушевления и старался только сохранить приличные им благородство и важность. Он уверял, что роль Тезея принадлежит по всему праву актеру Глухареву, обыкновенному его наперснику:

— Мужик большой, статный, красивый, — говорил Яковлев, — чем не Тезей? Ведь передал же я ему оперную роль Ильи-богатыря: там, по крайней мере, надобно сражаться с разбойниками да ломать деревья, а тут и того нет. Право, скоро заставят играть Видостана в «Русалке».

Во избежание таких же поверхностных Суждений о наших трагических актерах я поставил себе правилом говорить о них не по рассказам других, а на основании сделанных мною самим замечаний. Для совершеннейшего понятия об игре их надобно было бы сделать сравнение между ними в одних и тех же ролях и тех же сценах, в которых они преимущественно снискали себе репутацию; но я не в силах предпринять этот труд, да и к чему бы послужил он? Классическая трагедия более у нас не существует; это мертвая буква на нашем театре; следовательно, ни в примерах, ни в поучениях нет надобности. Если же для того, чтобы похвастаться памятью, в чем иные не оставят упрекнуть меня, то в том нет большого достоинства. Бесполезные знания не уважаются. Впрочем, вот несколько сцен, давно разобранных мною во всей подробности. Пусть этот сравнительный разбор послужит если не в поучение настоящим актерам нашим, то, по крайней мере, в защиту знаменитым их предшественникам и к удовлетворению любопытства немногих любителей старины.

Беру, например, некоторые сцены из роли Эдипа, которая прославила игравших ее в одно почти время Шушерина в Санкт-Петербурге и Плавильщикова в Москве.

Вот выступает на сцену Эдип — Шушерин:

Постой, дочь нежная преступного отца,
Опора слабая несчастного слепца, —
Печаль и бедствия всех сил меня лишили!

Эти стихи произносил Шушерин слабым, болезненным, совершенно изнемогающим голосом, едва-едва передвигая ноги и опираясь трепещущею рукою на Антигону. На слове *всех* он делал ударение и заметно возвышал голос, но затем тотчас же понижал его.

Плавильщиков входил, также опираясь на Антигону, но подходка его была несколько тверже, рука не трепетала и, по свойству своего органа, он говорил не так слабо, хотя печально и прерывающимся от усталости голосом, однако без признаков отчаяния, как человек, привыкший к своему положению.

Печаль и бедствия — *всех сил меня лишили,*

и на все последнее полустишие он делал сильное ударение. Засим:

Видала ль ты, о дочь, когда низвергнут волны
Обломки корабля?..

и далее

Вот жизнь теперь моя!

Этим стихам придавал Шушерин какую-то грустную мечтательность, а последнее полустишие выражал так, как будто все происшествия жизни царственного страдальца вдруг, одно за другим, ожили в его воображении. Он не обращался к дочери с этим уподоблением себя обломку корабельному, но, погрузившись в грустную думу, как бы в полусне, тихо и медленно, с легким наклонением головы произносил:

Вот *жизнь* теперь моя!

Напротив, Плавильщиков, начитавшийся Софокла и не допускавший никакой мечтательности в роли грека Эдипа, передавал эти стихи очень просто, с чувством одной только печальной существенности, в буквальном их значении и уподоблении, обращаясь к дочери и как бы желая вразумить ее в истину этого уподобления:

*Вот* жизнь теперь моя.

При извещении Антигоны, что Эдип находится близ храма Эвменид, Шушерин, верный своему понятию о роли Эдипа, как изнемогшего и дряхлого старца, произносил известные стихи:

Храм Эвменид! Увы! Я вижу их: они
Стремятся в ярости с отмщением ко мне:
В руках змеи шипят, их очи раскаленны
И за собой влекут все ужасы геенны!

не вставая с места, с сильным восклицанием на первом полустишии: «Храм Эвменид!» а затем вдруг понизив голос и с содроганием протягивая вперед руки, как бы стараясь защититься от преследующих его фурий, отрывисто продолжал:

… Увы! я вижу их: они
Стремятся в ярости с отмщением ко мне, —

и опять, постепенно возвышая голос:

В руках змеи шипят, их очи раскаленны…

и, наконец, всплеснув руками, разражался отчаянным воплем:

И за собой влекут все ужасы геенны!

Но Плавильщиков играл эту сцену иначе: с страшным восклицанием «Храм Эвменид!» вскакивал он с места и несколько секунд стоял, как ошеломленный, содрогаясь всем телом. Затем мало-помалу приходил в себя, устремлял глаза на один пункт и, действуя руками, как бы отталкивая от себя фурий, продолжал дрожащим голосом и с расстановками:

… Увы!.. я вижу их… они
Стремятся в ярости… с отмщением ко мне:

глухо и прерывисто:

В руках — змеи шипят… их очи раскаленны,

усиленно:

И за собой влекут…

в крайнем изнеможении:

Все ужасы геенны!

и с окончанием стиха стремительно упадал на камень.

Гора ужасная, несчастный Киферон!
Ты первых дней моих пустынная обитель,
Куда на страшну смерть изверг меня родитель.
*Скажи,* пещер твоих во мрачной глубине
Скрывала ль ты когда зверей, подобных мне?

Это обращение к Киферону Шушерин обыкновенно произносил так: первые три стиха печально, несколько мечтательно, с горьким воспоминанием, делая ударение на словах *ты скажи,* а последний при возвышении голоса, с чувством сожаления о невольных преступлениях и как будто с ропотом на предопределение судеб, с сильным ударением на словах: *подобных мне.*

Плавильщиков же в обращении к Киферону Эдипа видел только выражение раскаивающегося преступника, справедливо наказанного богами и покорного их воле, а потому передавал все четверостишие в этом смысле. Голосом слабым, но решительным, без задумчивого мечтания и не придавая никакого постороннего значения стихам:

Гора ужасная, несчастный Киферон
……
Видала ль ты когда зверей, подобных мне?

произносил он так, как будто хотел сказать: «ну, есть ли на свете подобный мне *злодей?»,* а не так, как разумел их Шушерин: т. е. «ну, есть ли на свете подобный мне *несчастливец?»*

Здесь кстати, вспомнить о Яковлеве. Он прекрасно читал в «Эдипе» все те стихи, которые наиболее казались ему поэтическими, и от обращения к Киферону бывал в восхищении; проклятия Полинику декламировал он мастерски, с слезами на глазах, и заставлял нас плакать. Между прочим, я живо помню, с каким глубоким чувством и с какой благородной греческой

простотой произносил он два стиха:

Родится человек лет несколько поцвесть,
Потом — скорбеть, дряхлеть и смерти дань отнесть!

и рыдал как ребенок.

По отъезде Шушерина в Москву комику Рыкалову, имевшему пристрастие к прежнему своему амплуа благородных отцов,[17] вздумалось сыграть роль Эдипа в свой бенефис. По этому случаю мы стали уговаривать Яковлева, чтобы, лучше он сыграл Эдипа, в том убеждении, что он произведет восторг.

— Благодарю за предложение, — отвечал он. — Этого только и недоставало мне: привязать седую бороду и надеть лысый парик! Пусть роль останется за Рыкаловым.

В самом деле, Яковлев имел какое-то отвращение от седых бород; даже в роли первосвященника Иодая он не хотел подчиниться обыкновению и играл ее в черной, как смоль, бороде.

Но возвратимся к «Эдипу».

До сих пор в сценах с дочерью преимущество, кажется, должно оставаться за Шушериным; но зато в сценах с Креоном и Полиником Плавильщиков, по мнению моему и многих театралов того времени, был превосходнее своего соперника, потому что в этих сценах требовалось от актера больше силы, увлечения и достоинства, которыми обладал он с избытком и чего Шушерину в классических трагедиях иногда недоставало. Эти сцены, конечно, и Шушерин играл прекрасно, потому что дурно играть не мог; талант его был безукоризненно ровен; он не падал, как Плавильщиков и особенно Яковлев, но зато и не восторгал никогда зрителей в такой степени, как восторгали последние. Вот Эдип — Плавильщиков в сцене с Креоном: он старался приблизиться, сколько позволяла ему слепота, к Креону, и с видом глубокого презрения и уверенности, что Креон способен на всякое постыдное дело, сначала глухим, прерывающимся голосом, а после постепенно возвышая его, произносил:

Иль по следам моим *твой* царь тебя прислал,
*Чтоб* на челе моем *ты* грусть мою читал?
*Чтоб* видел *нищету,* в которой *я* скитаюсь,
И как *народами* я всеми *отвергаюсь*…

с горькой иронией:

Иль лучше ты скажи, *что волею своей*
*Пришел* — увериться о горести моей…

с гордою решимостью:

Но не увидишь ты ни *слез* моих, ни *стона;*

резко:

*Нет* — ими веселить не буду я

с глубочайшим презрением:

*Креона!*

с печальным убеждением:

Давно уже, давно Эдип тебя проник!

Наконец, следующие стихи были торжеством декламации Плавильщикова:

Хотя и в нищете, но не сравнюсь с Креоном!

с величайшим достоинством:

Я был царем, — а ты…

с негодованием и отвращением:

… Лишь ползаешь пред троном.

Шушерин этой сцене придавал какую-то излишнюю чувствительность; например, при стихе:

Чтоб видел нищету, в которой я скитаюсь,

хватался за свое рубище и показывал его Креону, а при

стихах:

Но не увидишь ты ни *слез* моих, ни *стона;*
*Нет* — ими веселить не буду я Креона!

утирал глаза, как бы желая скрыть от Креона невольно текущие слезы, и говорил с едва удерживаемым рыданием. Произнося стих:

Я был царем, — а ты лишь ползаешь пред троном.

он при первом полустишии глубоко вздыхал и затем уже оканчивал его с видом отвращения и презрения. Все это, вообще исполненное мастерски, производило, конечно, эффект удивительный; но была ли в такой декламации истина?

Всю сцену Эдипа с Полиником, в 4 явлении IV действия, Плавильщиков играл с необыкновенным одушевлением и особенно был превосходен в знаменитой импрекации:

Меня склонить к себе ты тщетно уповаешь.

Какое чувство, какой огонь, хотя и старческий! Какая энергия и какое достоинство! В этой импрекации он был истинный царь и вместе жестоко оскорбленный отец.

Сей скиптр, который мне столь щедро предлагаешь,

с горьким упреком:

*Не я ль* оставил вам, *не я ли* вам вручил?
*Не я ли* дней моих покой вам поручил?

грозно:

Коль смеешь ты — на мне останови свой взор;

пылко и с большим чувством:

*Зри* ноги ты мои, скитаясь изъязвленны,

постепенно возвышая голос:

*Зри* руки, милостынь прошеньем утомленны!
Ты *зри* главу мою, лишенную волос…

с выражением скорби и жестокого страдания:

Их иссушила грусть, и ветер их разнес.

Пауза — и далее с ироническим упреком:

Тем временем, тебя как услаждала нега,
Твой изгнанный отец, без пищи, без ночлега,
Не знал, куда главу несчастну преклонить…
Иди, жестокий сын…

Грозно и с напряжением голоса:

Как без пристанища скитался в жизни я,
По смерти будет так скитаться тень твоя;
Без гроба будешь ты…

с выражением величайшего гнева и как бы вне себя:

Тебя земля не примет,
От недр отвергнет труп, и смрад его обымет!

При последнем полустишии Плавильщиков превосходил себя. Нельзя себе представить выражения лица его. Чувство ужаса, отвращение, омерзение отражались на нем, как в зеркале. А пантомима? Он отворачивал голову и действовал руками жест, как бы желая оттолкнуть от себя труп, зараженный смрадом. Но Плавильщиков имел огромные природные способности — звучный голос, сильную грудь, произношение огненное, которых, повторяю, у Шушерина не было, и он заменял их умом, искусством и, так сказать, отчетливою отделкою своей роли. В местах патетических он как будто бы, говоря технически, захлебывался; но для большей части зрителей этот недостаток (вероятно, следствие старости) был почти незаметен. Роль Эдипа понимал он согласно с своими средствами; но такова была прелесть игры его в этой роли, что хотя он придал ей излишнюю

и несообразную с характером древних греков чувствительность и некоторые стихи передавал уже слишком в буквальном их значении, т. е. тоном одряхлевшего и нищего старца:

Зри ноги ты мои, скитаясь изъязвленны,
Зри руки, милостынь прошеньем утомленны!
Ты зри главу мою, лишенную волос…
Их иссушила грусть, и ветер их разнес,

однакож производил эффект невообразимый, а последующие стихи продолжал голосом, задушаемым слезами:

Как без пристанища скитался в жизни я,
По смерти будет так скитаться тень твоя;
Без гроба будешь ты…

и оканчивая тираду с каким-то воплем отчаяния и смертельного ужаса:

Тебя земля не примет,
От недр отвергнет труп, и смрад его обымет!

Сорок три года прошло с того времени, как я в последний раз видел Шушерина на сцене, в роли Эдипа, и до сих пор не могу забыть его: я как теперь его вижу… Нынче вошли в употребление, или скорее, в злоупотребление слова: **пластика, пластичность.** Говорят: какая у такого-то пластика, как такой-то пластичен! А на поверку выходит, что эти **такие-то** единственно рисуются на сцене, точно так же, как и сама Рашель, хотя она, разумеется, в превосходнейшей степени.

***(С. П. Жихарев.** Записки современника, т. II, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 334–349.)*

## А. С. Яковлев

***(1773–1817)***

***1***

… Знаменитостью на петербургской сцене был трагический актер Алексей Семенович Яковлев. Талант огромный, одаренный всеми духовными и телесными средствами; но, увы, шедший также по ложной дороге. Он вышел из купеческого звания, не имел никакого образования и, что всего хуже, имел сильную наклонность к веселым компаниям. Перед его вступлением на сцену некоторое время занимался им знаменитый ветеран театрального искусства, Иван Афанасьевич Дмитревской, и потому-то первые дебюты Яковлева снискали ему благосклонность публики, которая неумеренными знаками одобрения поспешила испортить своего любимца. Где есть театр, там есть и записные театралы. Это народ самый вредный для молодых талантов: они кружат им головы восторженными похвалами и угощениями, всегда сопровождаемыми излишеством употребления даров Вакха, как говаривали наши стихотворцы. По несчастию, Яковлев и прежде имел к ним склонность. Чад похвал и вина охватил его молодую голову: он счел себя за великого актера, за мастера, а не за ученика в искусстве, стал реже и реже посещать Дмитревского и, наконец, совсем его оставил. Новые роли, не пройденные с Дмитревским, игрались нелепо. Благосклонность публики, однако, не уменьшалась. Стоило Яковлеву пустить в дело свой могучий орган (кстати или некстати — это все равно), и театр гремел и ревел от рукоплесканий и браво. Стих Озерова в «Димитрии Донском»:

Мечи булатные и стрелы каленые,

в котором слово *стрелы* произносилось, бог знает почему, с протяжным, оглушительным треском, или другой стих в роли «Тезея»:

Мой меч союзник мне,

причем Яковлев вскрикивал, как исступленный, ударяя ладонью по рукоятке меча, — приводили зрителей в неистовый восторг, от которого даже останавливался ход пьесы; я бесился и перед этими стихами заранее выбегал в театральный коридор, чтоб пощадить свои уши от безумного крика, топанья и хлопанья. Яковлев до того забывался, что иногда являлся на сцене в нетрезвом виде. Но публика не замечала — или не хотела заметить — и хлопала по обыкновению.

Мне случилось еще провести один вечер у Шушерина с Яковлевым; но в этот раз он был не один, а вместе с Иваном

Афанасьевичем Дмитревским.

«…Позвольте узнать, достопочтеннейший Иван Афанасьевич, довольны ли вы моею игрою в роли Отелло, если вы только удостоили вашим присутствием представление этой пьесы?» — Дмитревской часто употреблял в разговорах слова «душа моя»; но букву ш он произносил не чисто, так что ее заглушал звук буквы с; помолчав и посмотря иронически на вопрошающего, он отвечал: «Видел, дуса моя; но зачем тебе знать, что я думаю о твоей игре? Ведь тебя хвалят и всегда вызывают; благородное российское дворянство тебе подарило табакерку. Чего ж тебе еще? Ты хорос, прекрасен, бесподобен». Яковлев чувствовал, что это насмешка: «Нет, достопочтеннейший Иван Афанасьевич, — продолжал Яковлев с жаром и даже чувством, — мне этого мало. Ваша похвала мне дороже похвалы всех царей и всех знатоков в мире. Я обращаюсь к вам как артист к артисту, как славный актер настоящего времени к знаменитому актеру прошедшего времени». Яковлев поднялся с кресел, стал в позицию перед Дмитревским, ударил себя рукою в грудь и голосом Отелло произнес: «Правды требую, правды!» Скрывая негодование, Дмитревской с убийственным хладнокровием отвечал: «Если ты непременно хочешь знать правду, дуса моя, то я скажу тебе, что роль Отелло ты играешь как сапожник». Эффект был поразителен: Шушерин плавал в восторге, потому что терпеть не мог Яковлева и хотя не любил, но уважал Дмитревского; я весь превратился в напряженное внимание. Яковлев, так великолепно и смело вызвавший строгий приговор, пораженный почти собственным оружием, несколько мгновений стоял неподвижно, потом поклонился Дмитревскому в пояс и смиренно спросил: «Да чем же вы недовольны, Иван Афанасьич?» — «Да всем», — отвечал Дмитревской, давший вдруг волю своей горячности: «Что ты, например, сделал из превосходной сцены, когда Отелло призывают в сенат, по жалобе Брабанцио? Где этот благородный, почтительный воин, этот скромный победитель, так искренно, так простодусно говорящий о том, чем понравился он Дездемоне? Кого ты играешь? Буяна, сорванца, который, махая руками, того и гляди, что хватит в зубы кого-нибудь из сенаторов…» — и с этими словами Дмитревской с живостью поднялся с кресел, стал посреди комнаты и проговорил наизусть почти до половины монолог Отелло с совершенною простотой, истиной и благородством. Все мы были поражены изумлением, смешанным с каким-то страхом. Перед нами стоял не дряхлый старик, а бодрый, хотя и не молодой Отелло; жеста не было ни одного; почтительный голос его был тверд, произношение чисто и голова не тряслась.[18] Шушерин опомнился первый, бросился к

Дмитревскому, схватил его под обе руки, целовал в плечо и, восклицая: «вот великий актер, вот неподражаемый артист!», с большим трудом довел его до кресел. Дмитревской так ослабел, что попросил рюмку мадеры. Яковлев стоял, как опущенный в воду. Все молчали, точно испуганные сверхъестественным явлением. Оправившись, Дмитревской сказал: «Разгорячил ты меня, старика, дуса моя, и я пролежу от того недели две в постели». Голос его дребезжал, язык пришепетывал и голова тряслась попрежнему. «Пора мне домой, — продолжал он. — Если хочесь, дуса моя Алеса, ведь я прежде всегда так называл тебя, то приезжай ко мне; я пройду с тобой всю роль. Прощай, Яков Емельяныч». Дмитревской едва мог подняться с кресел; Степан вместе со слугой Дмитревского повели его под руки; Шушерин, забыв свою мнимую болезнь и холодную погоду, схватил свечу и в одном фланелевом шлафроке побежал проводить знаменитого гостя и сам усадил его в карету. Когда он воротился, Яковлев стоял в том же положении, задумчивый, смущенный и безмолвный. Шушерин принялся хохотать. «Что, брат? Озадачил тебя старикашка!» — «Да, — отвечал Яковлев, — я услышал истину». — С прискорбием должен я сказать, что Шушерин не поддержал в Яковлеве такого доброго расположения. Он принялся шутить, хвалить Яковлева, и даже сказал, что всякому слову Дмитревского верить нельзя, а в доказательство его фальшивости рассказал происшествие, случившееся с ним самим. «Когда я приехал из Москвы в Петербург, — так говорил Шушерин, — по вызову здешней дирекции, для поступления в службу на императорский театр, мне были назначены три дебюта: „Сын любви“, „Эмилия Галотти“ и „Дидона“ — трагедия Княжнина, в которой я с успехом играл роль Ярба. Я обратился к патриарху русских актеров, к Ивану Афанасьевичу, который знал меня давно в Москве, всегда очень хвалил и способствовал моему переходу в Петербург. Несмотря на это, я боялся, чтобы его отзывы о моих дебютах не повредили мне, потому что не надеялся на прежние похвалы его, сказанные мне в глаза. Я хотел его наперед задобрить и просил, чтобы он прослушал мои дебютные роли; и хотя он отговаривался, что это не нужно, что ученого учить только портить, но я просил неотступно, и он выслушал меня. По первым двум ролям дебютов я получил подозрение, что Иван Афанасьевич хитрит: самые лучшие места в моих ролях, которые я обработал и исполнял хорошо, он как будто не примечал, а напротив те места, которые были у меня слабы и которыми я сам был недоволен, он очень хвалил. Постой же, старый хрыч, подумал я, я тебя выведу на свежую воду. Первые два дебюта сошли очень хорошо. Когда я приехал к Ивану Афанасьевичу с

ролею Ярба, то прочел ее всю как следует, кроме одного места, которое у меня было лучше всех и в котором московская публика меня всегда отлично принимала; это 1-е явление в IV действии, где Ярб бросается на колени и обращается к Юпитеру:

О ты, которого все чтут моим отцом,
Великий Юпитер, держащий страшный гром!
Зри сыну твоему творимые досады!
Впервые для своей молю тебя отрады:
Когда ты мой отец, яви, что я твой сын.
Из мрака грозных туч… и пр.

Видя же, что в природе ничего не делается и Юпитер молчит, Ярб с яростью встает и говорит:

Но что, слова мои напрасно я теряю
И своего отца без пользы умоляю!
Когда ты не разишь, отцом тебя не чту,
И только тщетную в тебе я зрю мечту.

Я прочел эти стихи так слабо, так дрянно, что мне было стыдно смотреть на Ивана Афанасьича. Что же он? Обнял меня и говорит: „Прекрасно, бесподобно, точно так я прежде игрывал эту роль“. Я спросил даже, не слабо ли я играю это место, не нужно ли его усилить; но он уверял, что надобно точно так играть. Во время представления пьесы Иван Афанасьич сидел на креслах между двух первых кулис. Я, разумеется, играл это явление совсем не так, как читал Дмитревскому; публике оно очень понравилось, долго хлопали и кричали браво. Когда я сошел со сцены и подошел к Дмитревскому, он обнял меня, превозносил хвалами, а на ухо шепнул мне: „Ты сельма, бестия, плут, мосенник; ты знаешь за что“. Долго он не мог простить мне этой шутки, и сколько я ни уверял его, что это случилось нечаянно, что это был сценический порыв, которого я в другой раз и повторить не сумею, — старик грозил пальцем и начинал меня ругать».

Этот рассказ очень поколебал Яковлева в доверенности к Дмитревскому.

***(С. Т. Аксаков.** Собрание сочинений, т. III, М. 1895, стр. 76–77, 79–84.)*

… Я живо помню Яковлева в трех ролях: в Димитрии Донском, в Беверлее и Мейнау (драма «Ненависть к людям и раскаяние» Коцебу). Особенно последняя производила на меня всегда сильное впечатление. Эта так называемая мещанская драма не требовала классической декламации, и Яковлев был в ней прост и художественно высок; мимика, жесты, все было изумительно хорошо: голос его хотя тогда уже утратил прежнюю свою звучность, но все еще сохранял дивную способность глубоко проникать в душу. Знаменитая фраза Мейнау в сцене с его другом Горстом, после рассказа о своей несчастной истории с женой, когда он утирает слезы (которые, действительно, текли по его щекам) и говорит: «добро пожаловать, дорогие гости! Давно мы с вами не видались», производила всегда взрыв рукоплесканий. Тут надо быть камнем, чтобы не заплакать вместе с ним. Последняя же сцена, прощание с женой, которую играла тогда моя матушка, была верхом совершенства. Беверлей был также из числа его лучших и удачных ролей.

***(П. А. Каратыгин.** Записки, т. I, «Academia», Л., 1929. Стр. 91–92.)*

## *3*

Роль Магомета чрезвычайно трудна и, однакож, Яковлев исполнил ее мастерски; с первой сцены и до последней он был совершенным Магометом, то есть каким создал его Вольтер, ибо другого настоящего Магомета я представить себе не умею. С первой сцены и до последней он казался какою-то олицетворенною судьбою, неотразимою в своих определениях: что за величавость и благородство во всех его телодвижениях, что за грозный и повелительный взгляд! Какая самоуверенность и решительность в его речи! Словом, он был превосходен, так превосходен, что едва ли найдется теперь на какой-нибудь сцене актер, который мог бы сравниться с ним в этой великолепной роли. При самом появлении своем на сцену он уже овладевает вниманием и чувствами зрителя одним обращением своим к военачальникам:

Участники моих преславных в свете дел,
Величья моего щиты необоримы,
Мурад, Герцид, Аммон, Али неустрашимый!
Ступайте к жителям и именем моим
Угрозой, ласкою внушите правду им:
Чтоб бога моего народы здесь познали,

Чтоб бога чтили все, а *паче трепетали.*

Эти последние два стиха, и особенно последнее полустишие: а *паче трепетали* Яковлев произнес так просто, но вместе так энергически-повелительно, что если б действие происходило не на сцене, то у всякого Герцида и Аммона с товарищи душа, как говорится, ушла бы в пятки. Что за орган, боже мой! И как он владеет им! А затем этот вид удивления и скрытого негодования при встрече Сеида, и вопрос:

Сеид! зачем ты здесь?

Хорошо, что Сеид (Щеников) слишком прост и непонятлив и не обратил внимания на выражение физиономии Магомета (Яковлева), иначе он должен был бы провалиться сквозь землю.

В первой сцене с Зопиром, который поумнее Сеида и которого убедить не так легко, Магомет (Яковлев) переменяет тон и нисходит до того, что открывается шейху в своих намерениях; но и здесь он ни на минуту не теряет своей важности лжепророка. Эту сцену, одну из труднейших для актера, Яковлев понял и сыграл в совершенстве. Он был все тот же властолюбивый и повелительный Магомет, но смягчивший свое властолюбие и повелительность свою притворным снисхождением и уважением к Зопиру.

Когда б я отвечал иному, не Зопиру,
Меня вдохнувший бог вещать бы стал здесь миру;
Мой меч и Алкоран в кровавых сих руках
Заставили б молчать всех смертных в сих странах;
С тобой, как человек, *как друг* хочу вещать;
Нет нужды сильному бессильного ласкать —
Зри, Магомет каков! Одни мы… внятлив буди!

Здесь, озираясь кругом и почти шопотом:

Знай, я честолюбив,

с величайшей убедительностью:

… Но таковы все люди;
Царь, пастырь или вождь, герой иль гражданин,
В намереньях со мной сравнялся ль хоть один?

[…] Сценическое поприще Яковлева можно разделить на три эпохи: одну — со времени вступления его на театр, в 1794 году, до появления трагедий Озерова в 1804 году;[19] другую — с 1804 по 1813 год и последнюю — с этого года по 1817 год, время его кончины. В первую из этих эпох Яковлев играл только в трагедиях Сумарокова и Княжнина и двух или трех старинного перевода. Он признавался, что из всех трагических ролей, им тогда игранных, любил только роли Синава, Ярба, Массиниссы и Магомета, но что все прочие были ему как-то не по душе, особенно роль Росслава.

— Нечего сказать, — говорил он, — уж роль! Хвастаешь, хвастаешь так, что иногда, право, и стыдно станет.

Не любил также роль Тита, о которой отзывался, что это роль оперная; роли же Ярба, Массиниссы и Магомета играл и впоследствии охотно, исправив в первых двух всю шероховатость стихов и устаревшего языка. То же бы сделал он и с ролью Магомета, если бы не уважал Дмитревского, которому предание приписывало перевод этой трагедии, хотя этот перевод известен был с именем графа П. С. Потемкина.

В последующую же эпоху репертуар Яковлева чрезвычайно обогатился новыми ролями: Тезея, Фингала, Димитрия Донского, обоих Агамемнонов (в «Поликсене» и «Ифигении»), Пожарского, Эдипа-царя, Радамиста, Гамлета, Лавидона, Иодая, Отелло, Атрея, Чингис-хана, Ирода, Ореста, Оросмана, Танкреда и другими, в которых стихи, если были не равного достоинства и иногда довольно слабы, то все же лучше тех, которые заключались в прежних его ролях. В эту эпоху Яковлев, так сказать, нравственно вырос, и дарования его получили полное развитие. В промежутке новых пьес Яковлев, разумеется, играл и в драмах, даже в небольшой комедии Дюваля «Влюбленный Шекспир» прекрасно выполнил роль Шекспира; но как речь теперь идет о Яковлеве-трагедианте, то об игре его в драмах говорить пока не буду.

Только в продолжение этой эпохи Яковлев познакомился с настоящим искусством актера, с искусством оттенять свои роли и иногда из простых изречений и ситуаций представляемого им персонажа извлекать сильные эффекты, чего ему, по неимению образования и по недостатку примеров, прежде недоставало. В то время, когда Яковлев поступил на театр, Дмитревской больше не играл, французских актеров он не разумел: следовательно, и неоткуда было ему почерпнуть надлежащих понятий о всех тонкостях искусства; да и зачем ему было, до того времени, знать их? Публика была не очень взыскательна, а представляемые им небывалые на свете персонажи, с малым исключением, не имели

ни определительного характера, ни физиономии исторической. Достаточно было, если трагический актер проговорит известную тираду вразумительно, ясным и звучным голосом и под конец ее разразится всею силою своего органа, или в ролях страстных будет уметь произнести с нежностью выражение любви — и дело кончено: публика аплодировала, а кому она аплодировала, тот, значило, был актер превосходный. Замечательно по этому случаю признание самого Яковлева.

«Пытался я, — говорил он, — в первые годы вступления на театр играть (употреблю его собственные выражения) и так, и сяк, да невпопад; придумал я однажды произнести тихо, скромно, но с твердостью, как следовало: „Росслав и в лаврах я, и в узах я Росслав“ — что ж? публика словно как мертвая, ни хлопанчика! Ну, постой же, думаю; в другой раз я тебя попотчую. И в самом деле, в следующее представление „Росслава“ я как рявкну на этом стихе, инже самому стало совестно; а публика моя и пошла писать, все почти с мест повыскочили. Да и сам милый Афанасьич-то наш (Дмитревской) после спектакля подошел ко мне и припал к уху: „Ну, душа, уж сегодня ты подлинно *отличился“*. Я знал, что он хвалил меня на-смех, — да бог с ним! После, как публика меня полюбила, я стал смелее и умнее играл; однакож много мне стоило труда воздерживаться от желания в известных местах роли попотчевать публику. Самолюбие — чортов дар».

О последней эпохе яковлевского поприща сказать нечего: он упадал с каждым днем, и я не узнавал его в лучших ролях его.

Сожалею, что не могу представить подробного сравнения игры Яковлева с игрою других достойных актеров в одних с ним ролях: я не видал в них Шушерина, а Плавильщикова видел в одной только роли Ярба, но был в то время так молод, что теперь не смею доверить тогдашним своим ощущениям. Однакож начало первой сцены и конец последней второго действия «Дидоны» врезались у меня в памяти, потому что игра Плавильщикова тогда меня поразила. Вот его выход: он в величайшем раздражении вбегал на сцену и тотчас же обращался к наперснику, выходившему с ним рядом:

> Се зрю противный дом, несносные чертоги,
> Где все, что я люблю, — *немилосердны боги*
> *Троянску* страннику с *престолом* отдают.

Эти стихи произносил он дрожащим от волнения голосом, особенно налегал на последний и, окончив, как будто в отчаянии закрывал себе лицо руками:

**Гиас**

Ты плачешь, государь? Твой дух великий…

**Ярб**

Плачу,
Но знай, что слез своих напрасно я не трачу.
И слезы наградят сии — злодея кровь!

Это *плачу* Плавильщиков произносил так дико и с таким неистовым воплем, что мне становилось страшно, а на словах «злодея кровь» делал сильное ударение с угрожающею пантомимою.

**Гиас**

К чему, о государь, ведет тебя любовь!

**Ярб**

Любовь? *(приближаясь к наперснику, с возрастающим бешенством.)*
Нет! *Тартар весь* я в сердце ощущаю,
Отчаиваюсь, злюсь, грожу, стыжусь, стенаю….

Яковлев играл иначе: он входил тихо, с мрачным видом, впереди своего наперсника, останавливался и, озираясь вокруг с осанкою нумидийского льва, глухим, но несколько дрожащим от волнения голосом произносил:.

Се зрю противный дом, несносные чертоги,
Где все, что *мило мне,* — немилосердны боги,

с горьким презрением:

Троянску страннику…

с чувством величайшей горести и негодования:

… с престолом отдают!

Здесь только подходил к нему наперсник с вопросом: «Ты плачешь, государь?» и пр. Схватывая руку Гиаса, он прерывающимся от слез голосом произносил:

Плачу,

с твердостью и грозно:

Но знай, что слез своих напрасно я не трачу:
За них — *Енеева ручьем польется кровь!*

Последний стих Яковлев переделал сам, и он вышел лучше и удобнее для произношения. Так поступал он и с прочими своими ролями.

Я желал бы, чтоб все, так много толкующие теперь о пластике, видели этот выход Яковлева в роли Ярба: я уверен, что они отдали бы ему справедливость, несмотря на то, что он **бессознательно** был пластичен. Того же, как произносил он стихи:

Любовь? Нет! Тартар весь я в сердце ощущаю,
Отчаиваюсь, злюсь, грожу, стыжусь, стенаю…

я даже объяснить не умею: это был какой-то вулкан, извергающий пламень. Быстрое произношение последнего стиха с постепенным возвышением голоса и, наконец, излетающий при последнем слове «стенаю» из сердца вопль, — все это заключало в себе что-то поразительное, неслыханное и невиданное… Не в моих правилах хвалиться, но мне удалось на веку моем видеть много сценических знаменитостей и, однакож, смотря на них, я не мог забыть впечатления, которое иногда в иных ролях производил на меня так называемый горлан Яковлев; и отчего же этот горлан в известной тираде последней сцены второго действия:

Пойду, как алчный тигр, против моих врагов,
Сражуся с смертными, пойду против богов;
Там в грудь пред алтарем Енею меч вонзая
И сердце яростной рукою извлекая,
Злодея наказав, Дидоне отомщу
И брачные свещи в надгробны превращу!

вовсе не горланил и всю эту тираду, в которой, по выражению Дмитревского, был ему простор поразгуляться, он произносил почти полуголосом, но полуголосом глухим, страшным, с

пантомимою ужасною и поражающею, хотя без малейшего неистовства; и только при последнем стихе он дозволял себе разразиться воплем какого-то необъяснимого радостного исступления, производившим в зрителях невольное содрогание.

Между тем Плавильщиков декламировал эту тираду, употребляя вдруг все огромные средства своего органа и груди, и, конечно, производил на массу публики глубокое впечатление; но игра его вовсе не была так отчетлива. Да и какая разница между ним и Яковлевым в отношении к фигуре, выразительности лица, звучности и увлекательности голоса и даже, если хотите, самой естественности![20]

Бесспорно лучшими ролями Яковлева, разумея в отношении к искусству и художественной отделке, независимо от действия, производимого им на публику, были роли Ярба, Агамемнона в «Поликсене», Отелло, Эдипа-царя, Иодая, Радамиста, Гамлета, Ореста в «Андромахе», Оросмана и в особенности Танкреда; что же касается до ролей Фингала, Димитрия Донского и князя Пожарского (в трагедии Крюковского), в которых он так увлекал публику и оставил по себе такое воспоминание, то, по собственному его сознанию, эти роли не стоили ему никакого труда, и он играл их без малейшего размышления и соображения, буквально, как они были написаны:

— Не о чем тут хлопотать, — говаривал он, — нарядился в костюм, вышел на сцену, да и пошел себе возглашать, не думая ни о чем, — ни хуже, ни лучше не будет: так же станут аплодировать, — только не тебе, а стихам.

Здесь кстати заметить, что на всех больших театрах, на которых давались классические трагедии, для первых трагических ролей (premiers rôles) находилось всегда почти два актера: один для ролей благородных, страстных, пламенных (chevaleresques), как то: Оросмана, Танкреда, Ахилла, Арзаса, Замора и пр., а другой для таких ролей, которые требовали таланта более глубокого и мрачного, как, например, Ореста, Эдипа-царя, Манлия, Ярба, Магомета, Отелло, Радамиста, Цинны и пр. (последние роли на первом французском театре занимал Тальма, а первые играл Лафон); но Яковлев, по гибкости таланта своего, играл не только роли обоих амплуа, но и других, лишь бы они пришлись ему по сердцу; и с равным успехом представлял первосвященника Иодая и царя Агамемнона, Танкреда и Оросмана, Ярба и Радамиста. Как в этом случае, так и в других нельзя не согласиться с неизвестным автором надписи к его портрету:

Завистников имел, соперников не знал.

*(**С. П. Жихарев.** Записки современника, т. II, «Academia», М.—Л., 1934. Стр. 273–274, 363–369.)*

## *4*

… — Были ли вы в «Донском»?

— Был и от души любовался вами: плакал, как дурак, и неистовствовал вместе с другими от восторга. Не хочу говорить вам комплиментов: вы не нуждаетесь в них, но должен сказать, что вы превзошли мои ожидания. Я восхищался Шушериным и Плавильщиковым в роли Эдипа; но в роли Димитрия вы совершенно овладели всеми моими чувствами.

— Так вы видели Эдипа? Я не люблю роли Тезея и всегда играю ее с неудовольствием.

— Я это заметил.

— Как заметили?

— Да так. Вы играли ее, что называется, куды зря, и я не мог предполагать, чтобы актер с вашими средствами и с вашей репутацией мог играть так небрежно без особенной причины.

……

Чем больше вижу Яковлева на сцене, тем больше удивляюсь этому человеку. Сегодня он поразил меня в роли Мейнау, в драме «Ненависть к людям и раскаяние». Какой талант! Вообще я не большой охотник до коцебятины, как называет князь Горчаков драмы Коцебу; однакож Яковлев умел до такой степени растрогать меня, что я благодаря ему вышел из театра почти с полным уважением к автору. Как мастерски играл он некоторые сцены и особенно ту, в которой Мейнау обращается к слезам, невольно выкатившимся из глаз его при воспоминании об измене жены и об утрате вместе с нею блаженства всей своей жизни! С каким неизъяснимым и неподдельным чувством произнес он эти немногие слова: «милости просим, давно небывалые гости!» — слова, которые заставили плакать навзрыд всю публику; а немая сцена внезапного свидания с женой, когда, только что перешагнув порог хозяйского кабинета, он неожиданно встречает жену и вдруг, затрепетав, бросается стремглав назад, — эта сцена верх совершенства!

В роли Мейнау я видел Плавильщикова, Штейнсберга и Кудича. Первый играл умно и с чувством, но не заставлял плакать подобно Яковлеву; Штейнсберг и Кудич также были хороши, всякий в своем роде; но боже мой, какая разница между ними, и как все они далеко отстали от этого чародея Яковлева!

Я никогда не воображал, чтоб актер без всякой театральной иллюзии, без нарядного костюма, одною силою таланта мог так сильно действовать на зрителей. Дело другое в «Димитрии Донском» или в какой-нибудь другой трагедии, в которой могли бы способствовать ему и превосходные стихи самой пьесы, и великолепная ее обстановка, а то ничего, ровно ничего, кроме пошлой прозы и полуистертых и обветшалых декораций. А костюм Яковлева? Черный, поношенный, дурно сшитый сюртук, старая измятая шляпа, всклокоченные волосы, и со всем тем, как увлекал он публику!

Многие говорили мне, что Яковлев и в самых драмах является трагическим героем. Ничуть не бывало: вероятно, эти многие не видали Яковлева в роли Мейнау. Одно, в чем упрекнуть его можно, — это в совершенном пренебрежении своего туалета. Городской костюм ему не дался, и всякий немецкий сапожник одет лучше и приличнее, чем был на сцене он, знаменитый любимец Мельпомены!

***(С. П. Жихарев.** Записки современника. Т. II, «Academia», М.—Л., 1934. Стр. 43, 77–79.)*

## *5*

Пальма первенства принадлежала Яковлеву. Этот артист был необыкновенным явлением в свое время. Без малейшего образования, он одним художническим чувством успел возвыситься до прекраснейших идеалов поэзии. Он понимал красоту драматических творений и своих ролей. Он выражал их со всею энергиею истинного артиста. Он любил свое искусство, как великий художник; никогда не прибегал к мелочным средствам, чтоб польстить грубому вкусу толпы и выпросить себе несколько аплодисментов. Он играл, как чувствовал, — иногда лучше, иногда хуже, — но всегда с чувством собственного достоинства. Он не был ослеплен непомерным самолюбием, составляющим главный порок актеров; он любил слушать замечания насчет своей игры и рассуждал об этом очень хладнокровно; особливо же любил, чтоб ему рассказывали исторические подробности о его ролях. Лучшими его ролями были тогда:

*1. Фингал.* В этой роли ни страстей, ни драматической завязки. Тут одна поэзия, — но какая! Особливо в то время стихи Озерова казались волшебными. Да, кажется, и теперь лучших александрийских стихов надобно искать у него. Яковлев был поэт

в душе, и превосходно читал Фингала.

*2. Димитрий Донской.* Яковлев был влюблен в эту роль и играл ее превосходно. Особливо вызов соперника во 2 акте, мрачное отчаяние в 4 и возвращение его с поля битвы в 5 были всегда отлично выполнены. Никто после него не был так сильно и глубоко проникнут ролью Димитрия. Тогда зрители не рассуждали о всех исторических несообразностях этой пьесы, а восхищались прекрасными стихами Озерова, согретыми пламенным чувством любви к отечеству.

3. Из немецких драм принесли Яковлеву наиболее славы: «Волшебница Сидония», «Граф Вальтрон», «Ненависть к людям», «Гусситы под Наумбургом» и «Сын любви». Казалось, Яковлев был создан для немецких пьес. В трагедиях он читал стихи по инстинкту художника, но в драмах, где все было ближе к природе и обществу людей, он, как дитя природы, играл превосходно. Невольные слезы были всегдашнею данью слушателей, — а это самый верный барометр искусства. Как бы высоко ни было оно, но покуда сердце холодно, не верьте артисту: он обманывает вас. Если ж почувствуете, что ресницы ваши влажны, что грудь ваша стеснится, что вы забыли на минуту пьесу и актера, а видели самое происшествие и действующее лицо, — тогда не слушайте пустых аплодисментов толпы и скажите сами себе: это превосходный актер!

К сожалению, блистательный период Яковлева не долго продолжался. Дурные знакомства погубили его, сперва со стороны физической, а после — нравственной и художнической. Бедное человечество! Слабость и несовершенство всегда и во всем! Сколько славы и уважения от современников и потомков предстояло бы многим из художников, если б не слабости и дурные знакомства! Сколько дарований погибло от этого, — а все-таки потомки не умнее предков.

***(Р. Зотов.** И мои воспоминания о театре «Репертуар русского театра». 1840, т. I, стр. 4.)*

## *6*

Актер этот открыл новый элемент зрителям. До него истинные чувства не были знакомы актеру. Все ограничивалось одной пышной декламацией, подогретой поддельным жаром. Яковлев первый понял, что этого недостаточно для искусства… и умел как-то душою сродниться с представляемым лицом, прививал себе его страдания и был всегда так естественно

потрясен на сцене, что невольно потрясал своих зрителей.

…В первое время своего блистательного поприща Яковлев не имел средств и возможности осуществить своей прекрасной мысли и дать полный разгул своей кипучей натуре. Принужденный играть в напыщенных пьесах Сумарокова, в трагедиях Расина и Корнеля, действовать на чувство зрителя не голосом души, но картинною позою, могучим словом, он долго ждал своего перерождения. Чувство впервые только заговорило языком Княжнина, а потом Озерова, — и Яковлев тотчас же сделал значительный шаг вперед. Он стал выше своих знаменитых предшественников и учителей, потому что стал не простым ритором, но артистом. Сам Дмитревской, давший ему форму выражения, видел, как кипучая страсть этого атлета разрывала тесные узы этой формы и давала выражению, движениям, голосу новую силу, новый колорит, которые невольно увлекали самого классика-учителя и заставляли сознаваться, что для театра настает новый период. […]

Наконец, наступил прекрасный и счастливый период пьес так называемых мещанских, пьес, где уже не риторика играла первую роль, но где человек выводился с психической своей стороны, где анатомировалось сердце в разных положениях жизни. Вместо пьес, написанных по образцу французскому, явились драмы Коцебу, трагедии Шиллера. На сцене проснулись натура и истинное чувство, и действующие впервые поняли настоящее свое назначение: походить на живых людей, а не на ходячие сентенции. «Ненависть к людям и раскаяние» была тогда любимейшею пьесою публики и совершенным торжеством Яковлева. В ней он поражал сердца зрителей глубоким проникновением в характер Мейнау…

Наступивший затем период английской драмы открыл широкое поле для могучего таланта А. С. Яковлева. Явились «Гамлет», «Отелло», хотя в искаженных переделках Дюси; но Яковлев отыскал в них зерно мысли, алмазы чувства, и роли эти повили его лаврами славы и поставили на степень исторического артиста, познакомившего впервые публику с истинным голосом души, с неподдельною натурою человека.

Последним и высоким торжеством Яковлева была роль Карла Моора в «Разбойниках» Шиллера, данных в его последний бенефис. В этой роли он превзошел самого себя. Так прекрасно и совершенно не создавал ее еще ни один из прославленных европейских артистов. Это была безграничная лава чувства и страсти, вытекавшая из прекраснейшего античного сосуда. Здесь, в этой полуэксцентрической роли, соединил он обе школы: прежнюю пластическую сторону искусства с новейшею

психическою его стороною.

***[Ф. Кони.]*** *Еще один из русских трагиков. («Пантеон». 1851, т. I, кн. 1-я, стр. 21–23.)*

## *7*

… Вчера, по возвращении из спектакля, я так был взволнован, что не в силах был приняться за перо, да признаться, и теперь еще опомниться не могу от тех ощущений, которые вынес с собою из театра. Боже мой, боже мой! Что это за трагедия «Димитрий Донской» и что за Димитрий — Яковлев! Какое действие производил этот человек на публику, — это непостижимо и невероятно! Я сидел в кресле и не могу отдать отчета в том, что со мною происходило. Я чувствовал стеснение в груди; меня душили спазмы, била лихорадка, бросало то в озноб, то в жар; то я плакал навзрыд, то аплодировал из всей мочи, то барабанил ногами по полу, — словом, безумствовал, как безумствовала, впрочем, вся публика, до такой степени многочисленная, что буквально некуда было уронить яблока. В ложах сидело человек по десяти, а партер был набит битком с трех часов пополудни; были любопытные, которые, не успев добыть билетов, платили по 10 рублей и более за место в оркестре между музыкантами. Все особы высшего общества, разубранные и разукрашенные как будто на какое-нибудь торжество, помещались в ложах бельэтажа и в первых рядах кресел и, несмотря на обычное свое равнодушие, увлекались общим восторгом и также аплодировали и кричали браво наравне с нами.

В половине шестого часа я пришел в театр и занял свое место в пятом ряду кресел. Только некоторые нумера в первых рядах и несколько лож в бельэтаже не были еще заняты, а впрочем, все места были уже наполнены. Нетерпение партера ознаменовалось аплодисментами и стучаньем палками; оно возрастало с минуты на минуту, — и не мудрено: три часа стоять на одном месте — не безделка; я испытал это истязание; всякое терпение лопнет. Однакож, мало-помалу наполнились и все места, оркестр настроил инструменты, дирижер подошел к своему пюпитру.

Яковлев открыл сцену. С первого произнесенного им стиха: «Российские князья, бояре» и пр. мы все обратились в слух, и общее внимание напряглось до такой степени, что никто не смел пошевелиться, чтоб не пропустить слова; но при стихе:

Беды платить врагам настало ныне время!

вдруг раздались такие рукоплескания, топот, крики браво и пр., что Яковлев принужден был остановиться. Этот шум продолжался минут пять и утих не надолго. Едва Димитрий в ответ князю Белозерскому, склонявшему его на мир с Мамаем, произнес:

Ах, лучше смерть в бою, чем мир принять бесчестный!

шум возобновился с большею силою. Но надобно было слышать, как Яковлев произнес этот стих! Этим одним стихом он умел выразить весь характер представленного им героя, всю его душу и, может быть, свою собственную. А какая мимика! Сознание собственного достоинства, благородное негодование, решимость, — все эти чувства, как в зеркале, отразились на прекрасном лице его. Словом, если бы Яковлев не имел и никакой репутации, то, прослушав, как произнес он один этот стих, нельзя было бы не признать в нем великого мастера своего дела. Я не могу запомнить всех прекрасных стихов в сцене Димитрия с послом мамаевым; однакож, благодаря таланту Яковлева, некоторые как бы насильно врезались в память, как например:

Иди к пославшему и возвести ему,
Что богу русский князь покорен одному;

или

Скажи, что я горжусь мамаевой враждой:
Кто чести, правде враг, тот враг, конечно, мой!

Все эти стихи, равно как и множество других, в продолжение всей трагедии выражаемы были превосходно и производили в публике восторг неописанный; но в последней сцене трагедии, когда, после победы над татарами, Димитрий, израненный и поддерживаемый собравшимися вокруг него князьями, становится на колени и произносит молитву:

Но первый сердца долг тебе, царю царей!
Все царства держатся десницею твоей:
Прославь и утверди, и возвеличь Россию,
Как прах земной, согни врагов кичливых выю,
Чтоб с трепетом сказать иноплеменник мог:
Языки! Ведайте — велик российский бог!

Яковлев превзошел сам себя. Какое чувство и какая истина в выражении! Конечно, ситуация персонажа сама по себе возбуждает интерес, стихи бесподобные; но играй роль Димитрия не Яковлев, а другой актер, я уверен, эти стихи не могли бы никогда так сильно подействовать на публику. Зато и она сочувствовала великому актеру и поняла его: я думал, что театр обрушится от ужасной суматохи, произведенной этими последними стихами. Тотчас начались вызовы автора, которого представил публике Александр Львович [Нарышкин] из своей ложи; потом вызван был и Яковлев — неоспоримо главный виновник успеха трагедии.

О Шушерине в роли князя Белозерского сказать нечего. Эта роль незначительна, и ему не было случаев развить своих дарований. Но Семенова была прелестна, особенно в последней сцене, когда Ксения узнает, что Димитрий жив; она с таким чувством и с такою естественностью проговорила:

…….. Оживаю
И слезы радости я первы проливаю,

что расцеловал бы ее, голубушку. […]

… «Димитрий Донской» наделал такого шуму, что только о нем и говорят. При всякой встрече с кем-нибудь из знакомых можешь быть уверен, что встретишь и вопрос: «что, видели ли Донского?» А каков Яковлев? Озеров — Озеровым, но мне кажется, что Яковлев в событии представления играет первую роль. Пожалуй, скажут, что это несправедливо, а я так думаю напротив. Автору воздаяние впереди — потомство; а после актера, будь он хоть семи пядей во лбу, что останется? Предание лет на пятьдесят, да и то предание сбивчивое и неверное; потому что если он и живой подвергается оценке произвольной, то о мертвом, как толковать ни станут, поверки не будет, а между тем охотников глодать кости мертвых — многое множество; следовательно, пусть актер и наслаждается при жизни преимущественно пред автором своими успехами. […]

…На вопрос Гаврилы Романовича[21] Дмитревскому, как он находит эту трагедию в отношении к содержанию и верности исторической, Иван Афанасьевич[22] отвечал, что, конечно, верности исторической нет, но что она написана прекрасно и произвела удивительный эффект.

— Не о том спрашиваю, — сказал Державин: — мне хочется знать, на чем основался Озеров, выведя Димитрия влюбленным в

небывалую княжну, которая одна-одинехонька прибыла в стан и, вопреки всех обычаев тогдашнего времени, шатается по шатрам княжеским да рассказывает о любви своей к Димитрию.

— Ну, конечно, — отвечал Дмитревской, — иное и неверно, да как быть! Театральная вольность, а к тому же и стихи прекрасные: очень эффектны.

Державин замолчал, а Дмитревской, как бы опомнившись, что не прямо отвечал на вопрос, продолжал:

— Вот изволите видеть, ваше высокопревосходительство, можно бы сказать и много кой-чего насчет содержания трагедии и характеров действующих лиц, да обстоятельства не те, чтоб критиковать такую патриотическую пьесу, которая явилась так кстати и имела неслыханный успех. Впрочем, надобно благодарить бога, что есть у нас авторы, посвящающие свои дарования театру безвозмездно, и таких людей, особенно с талантом Владислава Александровича (Озерова), приохочивать и превозносить надобно, а то, неравно, бог с ним, обидится и перестанет писать. Нет, уж лучше предоставим всякую критику времени: оно возьмет свое, а теперь не станем огорчать такого достойного человека безвременными замечаниями.

Я уверен, что у старика много кой-чего есть на уме, да он боится промолвиться; а любопытно было бы знать настоящие его мысли о «Димитрии». Яковлева он очень хвалит, однакож всегда не без прибавления своего: «ну, конечно, можно бы и лучше, да как быть!»

***(С. П. Жихарев.** Записки современника. Т. II, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 31–34, 35, 39–40.)*

# II. Столичные театры 30—40-х годов XIX века

## Театральная жизнь Петербурга и Москвы

### *1*

Трудно было бы в кратких словах определить существенную разницу между петербургским и московским русским театром; но тем не менее между ними существует большая разница. Эта разница преимущественно происходит от публики той и другой столицы. Собственно говоря, в Москве нет театральной публики. В Петровский театр, в Москве, стекаются люди разных сословий, разной степени образованности, разных вкусов и потребностей. Тут вы увидите и купцов без бород, и купцов с бородами, и студентов, и людей, которые живут в Москве потому только, что им весело в ней жить, и которые имеют привычку бывать только там, где им весело; тут увидите и модные фраки с желтыми перчатками, и удалые венгерки и пальто, и старомодные шинели с воротничками, и бекеши, и медвежьи шубы, и шляпы, и картузы, и чуть не колпаки, и шляпки с страусовыми перьями, и шапочки на заячьем меху, головы с платками парчевыми, шелковыми и ситцевыми. Тут вы найдете людей, для которых и «Филатка с Мирошкою» пьеса забавная и интересная; и людей, для которых и европейский репертуар представляет не слишком много сокровищ; людей, которые, кроме Шекспира, ни о чем не хотят и слышать; людей, для которых комедии Гоголя — верх совершенства, и людей, для которых комедии Гоголя — не более, как грубые фарсы, хотя и не лишенные признаков таланта; людей, которые в драмах г. Кукольника видят образцовые произведения, и людей, которые, кроме скуки, ничего в них не видят. Словом, в московской театральной публике почти столько же вкусов и судей, сколько лиц, из которых она составляется, и там не редкость встретить самый тонкий и образованный, самый изящный вкус в соседстве с самым грубым и пошлым вкусом; не редкость от одного соседа по месту услышать самое умное, а от другого самое нелепое суждение. Но и люди, стоящие на одинаковой степени образования, там не говорят в один голос и одними и теми же словами, потому что там всякий хочет иметь свой взгляд на вещи, свое суждение об них. Трагедию или патетическую драму в Москве любят больше и ценят лучше, чем

комедию или водевиль. Это понятно: для комедии нужна более образованная публика, чем для трагедии, ибо последняя прямо относится к страстям и чувствам человека, даже бессознательным, и мощно будит их даже в глубоко спящей душе, тогда как первая требует для своей оценки людей, развившихся на почве созревшей цивилизации, требует аттической тонкости вкуса, наблюдательности ума, способных на лету схватить каждый оттенок, каждую едва заметную черту. В Москве трагедию любят даже купцы и без бород и с бородами… И не мудрено: это большею частию люди, которых расшевелить нелегко, люди, которые поддаются только слишком сильным ощущениям: им давай или кулачный бой, где идет стена на стену, или борьбу знаменитого медведя Ахана с меделянскими собаками, за Рогожскою Заставою; а если они решатся итти в театр — давай им Мочалова, которого они зовут *Мочалдвым*… Многие из них платят ему, в его бенефис, сто, двести и более рублей за ложу, за которую могли бы заплатить меньше пятидесяти рублей: они любят Мочалова и любят, поглаживая бороду, говорить их знакомым, и задолго до бенефиса и долго после: *Я-ста за бенефис Мочалдва заплатил столько-то.* Черта чисто московская, которой в Петербурге уже не встретить теперь!..

Не такова публика Александринского театра. Эта публика в настоящем, в истинном значении слова: в ней нет разнородных сословий — она вся составлена из служащего народа известного разряда; в ней нет разнородных направлений, требований и вкусов: она требует одного, удовлетворяется одним; она никогда не противоречит самой себе, всегда верна самой себе. Она индивидуум, лицо; она — не множество людей, но один человек, прилично одетый, солидный, ни слишком требовательный, ни слишком уступчивый, человек, который боится всякой крайности, постоянно держится в благоразумной середине, наконец, человек весьма почтенной и благонамеренной наружности. Она то же именно, что самые почтенные сословия во Франции и Германии: bourgeoisie и филистеры. Публика Александринского театра — в зале этого театра — совершенно у себя дома; ей там так привольно и свободно; она не любит видеть между собою «чужих», и между нею почти никогда не бывает чужих. Люди высокого круга заходят иногда в Александринский театр только по поводу пьес Гоголя, весьма нелюбимых и заслуженно презираемых тонким, изящным, исполненным хорошего светского тона вкусом присяжной публики Александринского театра, не любящей сальностей и плоскостей. Люди, не принадлежащие к большому свету, к чему бы то ни было, не симпатизирующие с публикою Александринского театра и чувствующие себя среди

нее «чужими», ходят в Михайловский театр, и если не могут туда ходить по незнанию французского языка, то уже никуда не ходят… Это самое счастливое обстоятельство для публики Александринского театра: оно не допускает ее быть пестрою и разнообразною, но дает ей один общий цвет, один резко определенный характер. Зато, если в Александринском театре хлопают, то уже все, если недовольны, то опять все. Ни драматический писатель, ни актер, если они люди сметливые, не рискуют попасться впросак; один пишет, другой играет всегда наверняка, зная, чем угодить своей публике. Признательность к заслуге — это свойство благородных душ — составляет одну из отличнейших черт в характере александринской публики; она любит своих артистов и не скупится ни на вызовы, ни на рукоплескания. Она встречает громом рукоплесканий всех своих любимцев, от Каратыгина до Григорьева 1-го включительно. Но тут она действует не опрометчиво, не без тонкого расчета, и умеет соразмерять свои награды соответственно с заслугами каждого артиста, как следует публике образованной и благовоспитанной. Так, например, больше пятнадцати раз в один вечер она не станет вызывать никого, кроме Каратыгина; некоторых же артистов она вызывает за одну роль никак не больше одного раза; но среднее пропорциональное число ее вызовов постоянно держится между пятью и пятнадцатью; по тридцати же раз она очень редко вызывает даже самого Каратыгина. Аплодирует же она беспрестанно; но это не от нерасчетливости, а уж от слишком очевидного достоинства всех пьес, которые для нее даются, и всех артистов, которые трудятся для ее удовольствия. Но если, что очень редко, артист не сумеет сразу приобрести ее благосклонности — не слыхать ему ее рукоплесканий.

***(В. Г. Белинский.** Александринский театр. Полное собр. соч. под редакцией С. А. Венгерова, т. IX. Спб. 1910, стр. 262–265.)*

## *2*

В Москве три императорских театра: Большой и Малый, находящиеся на Петровской площади,[23] и летний, построенный в Петровском парке. На Большом — дают оперы, балеты и трагедии; на Малом — комедии, водевили и небольшие оперы, на нем также играют французские актеры. На театре в Петровском парке в летнее время представляют одни комедии, водевили и

иногда маленькие оперы. Вообще театры в Москве имеют очень мало посетителей; причины непосещения их публикою, конечно, не могут быть ни от кого сокрытыми; они заключаются, во-первых, иногда в слишком недостаточной игре артистов, во-вторых, в скудном выборе и плохой обстановке пьес, давным-давно уже наскучивших публике; в-третьих, в неусвоившейся еще в публике потребности частого посещения театра. Высшее общество почти никогда его не посещает, разве изредка является оно во французском; среднее бывает неохотно, потому что всем хочется быть в бельэтаже, а там довольно дорого, да и всем поместиться в бельэтаже невозможно; купцы являются в театр обыкновенно по праздникам смотреть трагедии: «Коварство и любовь», «Разбойники» и «Скопина-Шуйского»; приказные говорят: давайте нам Щепкина, Живокини, Никифорова, которые так часто выводят на сцену их собственные особы. Абонемент и партер требуют новых опер и балетов; они не хотят знать, откуда взять для них и денег и талантов. Московские актеры все вообще предобрые люди; многие из них большие гастрономы, некоторые превосходно играют на биллиарде и в преферансы. Все они более или менее убеждены, что в игре на сцене есть *теплота.*

В настоящее время московский балет украшается несравненною Санковскою, которая в столь короткое время приобрела громкую, единодушно отданную ей славу в публике… Одного ее имени на афише достаточно, чтоб театр был полон от партера до райка.

Множество людей, видевших Талиони в Париже и Петербурге, отдавая ей полное преимущество, говорят, что после нее можно всегда с удовольствием смотреть на Санковскую и восхищаться ее талантом. Словом, если вы приезжий человек и охотник до театра, ходите всегда смотреть московский балет, я уверен, вы останетесь довольны; советую также бывать в театре, когда играют немногие оперы, например, «Оскольдова могила», «Велизарий», «Цампа»; тут вы увидите театр, наполненный посетителями, и игру некоторых артистов, которая доставит вам удовольствие. Эти строки почти заставляют меня отказаться от мысли, что одна из причин редкого посещения театра москвичами — еще неусвоившаяся потребность его для публики. Отчего же, когда идут балеты «Дева Дуная», «Сильфида», «Разбойник» или оперы, о которых я упомянул, театр всегда, снизу до райка, бывает наполнен посетителями? Пьесы играются уже давно, и, верно, всякий москвич видел их несколько раз. Это оттого, что они поставлены отчетливо, а игра артистов доставляет удовольствие публике; многие просвещенные люди уже замечали, что если бы репертуар театра состоял из пьес

гораздо менее числом, но поставленных с большим тщанием, если бы не давались на московском театре беспрестанно «Дезертер», «Филатка и Мирошка», то «Скопин-Шуйский», то «Иголкин, купец Новгородский», которого даже не смотрят приезжие новгородские купцы, тогда бы публика постепенно привыкла к театру и он бы стал ее любимым удовольствием, как это сделалось в других просвещенных городах.[24]

Но несмотря на скудный выбор пьес, часто дурную их обстановку, несмотря на недостаточную игру артистов, в Москве есть люди, которых вы, наверное, можете каждодневно найти в театре; их обыкновенно видите в первых рядах кресел. Между ними есть старые и молодые, с ленточками в петлице и без ленточек, в чистых перчатках и замасленных, иногда совсем без перчаток. Это театральные *клакеры* или театральные *горлы,* нынешние меломаны, любители мимики, всегдашние женихи, праздные волокиты за актрисами, почти никогда не достигающие своих целей, франты, ищущие случай где-нибудь показать свое новое платье. Быть каждый вечер в театре, хоть на несколько минут, сделалось для них необходимою потребностью души и тела; они командуют не только райком, но и задними рядами кресел; по их мановению делаются рукоплескания и вызовы артистам, по их также мановению плохая игра часто сопровождается змеиным шипением; это ареопаги московского театра. Они произносят решительные приговоры на таланты и оркестровку больших опер; их уважают, даже боятся многие актрисы и танцовщицы не с большими дарованиями и во время своих бенефисов всегда привозят к ним на дом билеты с атласными афишами. Театральному ареопагу театр приходится в год не очень дешево, но что же это значит для человека, бросающего деньги, не жалея их, на всякие пустяки. Ареопаги театральные вознаграждаются зато особенным вниманием капельдинеров, подающих им при входе огромные зрительные трубки, кресла их всегда свободны, гордо идут они на свои места во время начатого уже представления и нередко в виду всей публики заставляют какого-нибудь пехотного офицера очистить для себя кресло, в которое тот уселся из заднего ряда, вопреки совету капельдинера; они сидят между людьми порядочными; артисты во время игры им потихоньку кланяются, артистки посылают также миленькие улыбочки; танцовщицы, сделавши отчаянный пируэт и приседая перед зрителями, строят им особенные глазки; замечательная публика иногда все это видит, самолюбие ареопага удовлетворено, а чего не дадут люди, чтоб удовлетворить своему самолюбию; следовательно, можно ли ареопагам жалеть своих расходов на театры!

Когда играют в Большом театре, то во время антрактов в коридорах верхних лож происходят шумные и хохотливые прогулки посетителей и посетительниц, занимающих те ложи. Часто дамы, если не сопровождаются кавалерами, встречая знакомых мужчин (приходящих из кресел нарочно потолкаться в этих коридорах), пристают к ним и просят попотчевать яблоками или виноградом. Тут бывают иногда маленькие объяснения в любви, вознаграждаемые изъявлением согласия, чтоб проводили из театра домой или угостили ужином у Печкина.

***(П. Вистенгоф.** Очерки московской жизни. М. 1842, стр. 123–129.)*

## *3*

Знающим историю литератур французской и английской известно, какое значение некоторые кофейные, основанные в Париже и Лондоне, имели в жизни авторов и в их деятельности. Сначала цель их была специальная, что видно из названия (кофейная), но вскоре они стали сборным местом артистов и писателей, почему и получили эпитет «литературных» (cafés littéraires). Возникали они преимущественно по соседству с театром, потому что актеры нуждались в каком-нибудь притоне перед репетициями и после репетиций, чтобы потолковать о достоинствах и недостатках новопоставляемых пьес. Так первую кофейную в Париже основал сицилиец Прокопий в XVII веке — Café Procope. Вскоре к артистам присоединились литераторы, сначала те, у которых были какие-нибудь отношения к театру, например, авторы пьес при постановке их на сцену. Приходили они не столько для питья кофе, сколько для того, чтобы узнавать всякого рода новости и самим сообщать их, посудить о вчерашнем спектакле, оценить хорошие или дурные стороны исполнителей. Там же играли в шахматы и шашки.

И у нас в 30-х годах явилась в Москве кофейная, получившая то же название и характер «литературной», благодаря некоторым обстоятельствам. Помещалась она в центре города, неподалеку от Театральной площади с одной стороны и еще ближе от трактира Печкина с другой. Основателем ее был некто Иван Артамонович Бажанов (или Баженов), известный единственно тем, что знаменитый трагик Мочалов женился на его дочери и терпеть не мог своего тестя. Помещение кофейной состояло из пяти комнат: двух побольше — залы и биллиардной, — двух поменьше, куда удалялись посетители для разговоров или закусок, и приемной,

где снималась верхняя одежда. Кроме кофе и чая, можно было получать порциями завтрак и обед из Московского трактира (Печкина), соединявшегося с кофейной особым проходом. Другими приманками служили биллиард — для любителей этой игры, газета («Северная пчела») и журналы («Библиотека для чтения», «Отечественные записки», «Московский наблюдатель» и другие) — для любителей литературных новостей. Обычные посетители делились на утренних, дообеденных, и вечерних, послеобеденных. Я принадлежал к числу первых, потому что компания тогда была интереснее. Собирались артисты и преподаватели, из которых иные сотрудничали в журналах — петербургских или московских. Тех и других сближал двоякий интерес: театральный и литературный. Если тогда было еще не мало театралов из числа лиц, преданных литературе, то и меж артистов находились искренно интересовавшиеся литературой. Достаточно указать на Щепкина и Ленского. Первый вращался в кругу профессоров и писателей, был принимаем, как свой человек, у Гоголя, С. Т. Аксакова, Грановского. Беседою с ними он, насколько это возможно, развивал себя и образовывался. Второй, обладая самым скудным сценическим дарованием, выходил, однакож, по образованию из ряда своих товарищей: он хороню знал французский язык и отлично перелагал с него водевили и другие драматические пьесы; кроме того, бойко владел пером в том сатирическом и эротическом роде, в каком известны у нас Соболевский и Щербина. Часто можно было встретить ранним утром Мочалова. По какой-то застенчивости, даже дикости, нередко свойственной тем гениальным талантам, которые при отсутствии надлежащей воспитательной дисциплины вели распущенный образ жизни и не хотели подчиняться никакому регулированию, он не входил в зал, где уже были посетители, а садился у столика в передней комнате, против буфета, наскоро выпивал чашку кофе и затем торопливо удалялся, как бы боясь, чтобы кто-нибудь не завел с ним разговора. Вот Ленский — другое дело: он был, как говорится теперь, «завсегдатаем» в кофейной, нередко с утра оставаясь там до начала спектакля, а иногда и до поздней ночи, если в спектакле не участвовал. Кроме поименованных артистов, часто бывали Живокини, Орлов, Бантышев, Садовский, Самарин. Из литературно-учительского кружка чаще других являлись: профессор Рулье, Н. Х. К[етче]р, Межевич, Артемьев (Петр Иванович), прозванный «злословом», и ваш покорный слуга. Заходили иногда Белинский, М. Н. К[атко]в и Г[ерце]н, но редко. Одно время часто посещал кофейную Б[акуни]н, именно в 1838 году, когда печатались его философские статьи в «Московском

наблюдателе», издававшемся Белинским. Однажды зашел в нее вместе со мною П. Н. Кудрявцев, но ему, как человеку сдержанному и деликатному, не понравилось навязчивое запанибратство обычных посетителей. «Странные они люди! — говорил он потом, — видят меня в первый раз, и уж каждый навязывается чуть не в родню — хочет быть или дядей, или кузеном».

Беседы и суждения, всегда более или менее горячие, переходившие в нескончаемый спор, становились еще более оживленными или, пожалуй, шумными при выходе новой книжки ежемесячного журнала, при каком-либо газетном фельетоне (субботнем в «Северной пчеле») или по поводу новой пьесы, появления известных сценических субъектов, например, итальянских оперных певцов, представлений Рашели, приезда из Петербурга трагика Каратыгина и балерины Андрияновой. В последнем случае сильно разыгрывался наш московский патриотизм: мы ни за что не хотели дать в обиду нашего любимца Мочалова и нашу любимую грациозную танцовщицу Санковскую (старшую).

***(А. Д. Галахов.*** *Воспоминания. «Русская старина», 1886 г., № 4, стр. 181–184.)*

## *4*

## *1831 год*

*26-го января.* Бенефис г-на Брянского. В первый раз «Горе от ума». Комедия в 4-х действиях, в стихах. Сочинение А. С. Грибоедова.

Сверх ожидания, пьеса принята была сухо.

*3-го февраля.* «Гамлет». Трагедия в пяти действиях в стихах, подражание Шекспиру С. И. Висковатого.

Случилось несчастие: в 4-м акте у Каратыгина в колене треснули панталоны.

*6-го мая.* «Волшебный стрелок». Большая волшебная опера в трех действиях.

Бешенцов должен был стрелять в орла, но замóк испортился, и он никак не мог выстрелить, почему орел, по приказанию Самойлова, упал без выстрела, что и произвело страшный между зрителями смех.

*13-го мая.* «Разбойник Богемских лесов». Трагедия в пяти действиях, в стихах, в двух частях, взятая из творений Байрона.

Перед концом пьесы плотник сделал внезапное разрушение за́мка. Актеры все перепугались, и Брянская, увидев мужа лежащего (который, по пьесе, лежал мертвым), испугалась сильно и с визгом кричала: «Яша, Яша!» (имя мужа). После чего выслан был анонс, что по ошибочном разрушении трагедия кончена быть не может.

*14-го июня.* «Дух времени». Комедия-водевиль в пяти действиях.

В сей день появилась в Петербурге холера.

*23-го июня.* «Горе от ума». Комедия в 4-х действиях, в стихах. Сочинение А. С. Грибоедова.

Было мало [публики], потому что вчерашнего числа был на Сенной большой бунт, разбили холерную больницу. И сегодня то же бы было, но присутствие государя все прекратило.

*28-го июня.* «Сын любви». Драма в пяти действиях, сочинение Коцебу.

Сего числа пополуночи умер от холеры славный Рязанцев.

*1-го июля.* «Великодушие или рекрутский набор». Драма в 3-х действиях. Сочинение Ильина.

В сей день было больных артистов, и почти все первые сюжеты, семнадцать человек.

*5-го июля.* «Любовная почта». Комическая опера А. А. Шаховского.

Сего числа, в час пополудни, по высочайшему повелению, театры закрыты впредь до окончания холеры. […]

## *1833 год*

*…11-го апреля.* «Тридцать лет или жизнь игрока». Роль Жоржа де-Жермани будет играть в первый раз Московских императорских театров актер г. Мочалов.

Что сказать про Мочалова? Гадок, мерзок, никуда не годится.

*18-го апреля.* «Ненависть к людям и раскаяние». Драма в пяти действиях.

Мочалов был хорош, т. е. он творил хорошее, но, так сказать, не доканчивал, отчего лучшие места пропадали, и зритель был не удовлетворен вполне.

*20-го апреля.* «Горе от ума» и т. д. Роль Чацкого будет играть г. Мочалов.

Мочалов представлял какого-то трактирного лакея и, когда

он сказал последние слова своей роли: «карету мне, карету!» — то раздался сильный аплодисмент, по которому публика как бы желала скорого его отъезда.

*27-го апреля.* «Коварство и любовь». Трагедия в пяти действиях. Сочинение г-на Шиллера, в коей роль Фердинанда будет играть Мочалов.

Ну, что сказать? Мочалов был дурен.

*30-го апреля.* «Разбойники». Трагедия в пяти действиях, сочинение Шиллера. Роль Карла Моора будет играть Мочалов.

Ну что? — про Мочалова говорить нечего: все уже сказано при первых дебютах.

*(Из дневника инспектора репертуара Российской группы А. И. Храповицкого. «Русская старина», 1879 г., № 2, стр. 343–345.)*

## 5

Мнением публики Гоголь озабочивался гораздо более, чем мнениями знатоков, друзей и присяжных судей литературы — черта, общая всем деятелям, имеющим общественное значение, а петербургская публика относилась к Гоголю если не вполне враждебно, то, по крайней мере, подозрительно и недоверчиво.

Последний удар нанесен был представлением «Ревизора».[25] Читатель должен хорошо помнить превосходное описание этого театрального вечера, данное самим Гоголем.[26] Хлопотливость автора во время постановки своей пьесы, казавшаяся странной, выходящей из всех обыкновений и даже, как говорили, из всех приличий, горестно оправдалась водевильным характером, сообщенным главному лицу комедии, и пошло-карикатурным, отразившимся на других. Гоголь прострадал весь этот вечер. Мне, свидетелю этого первого представления, позволено будет сказать, что изображала сама зала театра в продолжение четырех часов замечательнейшего спектакля, когда-либо им виденного. Уже после первого акта недоумение было написано на всех лицах (публика была избранная в полном смысле слова), словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение это возрастало потом с каждым актом. Как будто находя успокоение в одном предположении, что дается фарс, большинство зрителей, выбитое из всех театральных ожиданий и привычек, остановилось на этом предположении с непоколебимой решимостью. Однакоже в этом фарсе были черты и явления, исполненные такой жизненной истины, что раза два,

особенно в местах, наименее противоречащих тому понятию о комедии вообще, которое сложилось в большинстве зрителей, раздавался общий смех. Совсем другое произошло в четвертом акте: смех по временам еще перелетал из конца залы в другой, но это был какой-то робкий смех, тотчас же и пропадавший; аплодисментов почти совсем не было; зато напряженное внимание, судорожное, усиленное следование за всеми оттенками пьесы, иногда мертвая тишина показывали, что дело, происходившее на сцене, страстно захватывало сердца зрителей. По окончании акта прежнее недоумение уже переродилось почти во всеобщее негодование, которое довершено было пятым актом. Многие вызывали автора потом за то, что написал комедию, другие за то, что виден талант в некоторых сценах, простая публика за то, что смеялась, но общий голос, слышавшийся по всем сторонам избранной публики, был: «Это невозможность, клевета и фарс». По окончании спектакля Гоголь явился к Н. Я. Прокоповичу[27] в раздраженном состоянии духа. Хозяин вздумал поднести ему экземпляр «Ревизора», только что вышедший из печати, со словами: «Полюбуйтесь на сынку». Гоголь швырнул экземпляр на пол, подошел к столу и, опираясь на него, проговорил задумчиво: «Господи боже! Ну, если бы один, два ругали, ну и бог с ними, а то все, все»…

***(П. В. Анненков.** Воспоминания и критические очерки. Спб. 1877, т. I, стр. 192–193.)*

## *6*

«Ревизор», сыгранный на московской сцене без участия автора, великого комика жизни действительной, поставленный в столько же репетиций, как какой-нибудь воздушный водевильчик, с игрою г-жи Репиной, не упал в общественном мнении, хотя в том же мнении московский театр спустился от него, как барометр перед вьюгою.

На первом представлении «Ревизора» была в ложах, бельэтаже и бенуарах так называемая лучшая публика, высший круг; кресла, за исключением задних рядов, были заняты тем же обществом. Не раз уже было замечаемо, что в Москве каждый спектакль имеет свою публику. Взгляните на спектакль воскресный или праздничный. Дают трагедию или «Филатку»,[28] играют Мочалов, Живокини, кресла и бельэтажи пусты, но верхние слои театра утыканы головами зрителей, и вы видите, между лесу бород, страусовые перья на желтых шляпах. Раек

полон чепчиками гризеток, обведенных темною рамою молодежи всякого рода. Посмотрите на тот же театр в будни, когда дают, например, «Невесту Роберта».[29] Посетители наоборот: низ — дорогие места — полны, дешевые верхние — пусты. И в том разделении состояния и вкусов видна уже та черта, которая делит общество на две половины, не имеющие между собой ничего общего, которых жизнь, занятие, удовольствие разны, чуть ли не противоположны, и, следовательно, то, что может и должно действовать на одних, не возбуждает в других участия, занимательное для круга высшего не встречает сочувствия в среднем.

*(«Молва» 1836 г., № 9.)*

## Великие русские актеры

### М. С. Щепкин

***(1788–1863)***

***1***

Фамусов, в его исполнении, был далеко не аристократ; да и мог ли им быть управляющий казенным местом Павел Афанасьевич Фамусов? А каков был аристократ его дядя, его гордость, можно судить из слов самого Фамусова:

Когда же надо прислужиться,
И он сгибался в перегиб.

И далее:

Упал он больно — встал здорово…

Чему вполне сочувствует и племянничек. Барства, чванства много должно быть в достойном родственнике «Максима Петровича», и именно таким московским барином двадцатых годов был в этой роли Щепкин. Он один вполне создал этот тип, и, к сожалению, со Щепкиным умер и Фамусов. Важным,

сосредоточенным[30] был Щепкин и с лакеем (в душе), чиновником Молчалиным, и со своими крепостными лакеями. Какой барский гнев слышался в словах:

> В работу *(подразумевается каторжная)*
> вас, на поселенье вас…

Полная сдержанность — при обращении с дочерью и с гостями; любезен Павел Афанасьевич с одним Скалозубом (нельзя же, желанный жених!), да пасует еще перед Хлестовой. Превосходно вел Щепкин сцены 2-го акта с Чацким и Скалозубом. В его монологах не слышно было стихов, а плавно лилась восторженная речь о всех достоинствах дорогой Фамусову Москвы; и не одно сочувствие, но и уважение выражал он к раболепству и низкопоклонничеству его героев, бывших

> Век при дворе, да при каком дворе!
> Тогда не то, что ныне.
> При государыне служил — Екатерине!

А других чувств и стремлений в людях того времени Фамусов — Щепкин не признавал, да и не мог их знать или понять. Очень хорош был Щепкин в III действии. Он тонко оттенял, в своей надутой любезности хозяина, разную категорию гостей. В сцене с Хлестовой сначала сдержанно вел он спор о количестве душ Чацкого, но, не выдержав, под конец восклицал:

> Ох, спорить голосиста.

Щепкин с торжественностью шел в польском, во время дивертисмента, который — увы! — и до сих пор существует на всех сценах при исполнении «Горе от ума». По пьесе, в конце III акта, перед окончанием монолога «Французик из Бордо» раздаются на сцене негромкие звуки вальса; при последнем слове монолога: «Глядь» — Чацкий оборачивается и, увидав, что давно его никто не слушает, все кружатся в вальсе, он поспешно уходит. Занавес падает. На сценах же императорских театров тут начинается форменный бал, который открывает польским Фамусов с Хлестовой; вслед за ним танцуют французскую кадриль. Дивертисмент кончается мазуркой; в первой паре отличается Скалозуб; он встряхивает густыми эполетами, щелкает шпорами, выделывает разные фигуры, становится на одно колено

и т. п. Существуют до сих пор два традиционные условия, необходимые для роли полковника Скалозуба, а именно — говорить хриплым басом и ловко танцовать мазурку.

В обращении Фамусова к сыну его покойного друга Андрея Ильича — к Чацкому — тон Щепкина был не только ироничен, но почти презрителен. Постоянно слышалась ненависть к противнику и взглядов, и всех понятий почтеннейшего Павла Афанасьевича. Как сейчас вижу на искаженном злобою лице Щепкина какая появилась презрительная улыбка, я вижу жест его рук, когда Чацкий произносил:

Я сватаньем не угрожаю вам.

Ясно помню превосходную игру Михаила Семеновича в IV действии. Убедившись из вопля страданий Чацкого, что он окончательно рехнулся, Фамусов начинает спокойно говорить Софье:

Ну, что! Не видишь ты, что он с ума сошел?
Скажи серьезно?
Безумец, что он тут за чепуху молол.
Низкопоклонник тесть и про Москву так грозно.

Но совершившийся в его доме скандал вдруг вспоминается Фамусову, и под гнетом будущих сплетен и пересудов наклонял Щепкин свою еще недавно гордо поднятую напудренную голову, и из его груди вырывался вопль фамусовских страданий:

Моя судьба еще ли не плачевна!
Ах! боже мой! Что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна!..

Совершенство игры Щепкина навело меня на мысль, что во многих ролях великих драматических произведений бывает **слово,** которое рельефно определяет характер лица: **одним словом** обрисовывается вся роль.

Подобное «слово» в роли Фамусова подсказал мне Щепкин своим исполнением 4 акта. За сценой шум, раздается голос Фамусова:

Сюда, за мной скорей, скорей!
Свечей побольше, фонарей.

Где домовые?

Фамусов видит Чацкого и Лизу

Ба! Знакомые все лица.

Увидав дочь:

Дочь! Софья Павловна, срамница,
Бестыдница! Где, с кем!

Это *«с кем»*… ключ ко всей роли! Будь на месте Чацкого (совсем не желательного жениха, не богатого, не служащего человека, да еще вдобавок либерала) другой подходящий, хотя бы полковник Скалозуб, Фамусов прошел бы мимо, ничего не заметив: *домовой пришелся бы к дому*. Павел Афанасьевич сделал бы это потому, что дочка назначила любовное свидание человеку, годному в женихи. Он отвернулся бы, как, вероятно, отворачивался и прежде, не желая видеть похождений *«покойницы жены»,* про которую при проступке дочери он так деликатно вспоминает.

… Ни дать, ни взять, она
Как мать ея, покойница жена!
Бывало, я с дражайшей половиной
Чуть врозь — уж где-нибудь с мужчиной.

Но застает Софью с Чацким, — дело другое, — Фамусов кричит, волнуется; он оскорблен… он в сенат подаст

… к министрам, к государю!

***(А. А. Стахович.*** *Клочки воспоминаний. М. 1904, стр. 112–116.)*

## *2*

*26 мая 1836 года.*

…«Ревизор»[31] дал немного мне приятных минут и вместе

горьких, ибо в результате сказался недостаток в силах и в языке. Может быть, найдутся люди, которые были довольны; но надо заглянуть ко мне в душу! Ну, меня в сторону. Ежели Н. В. Гоголь не уехал за границу, то сообщи ему, что вчерашний день игрался «Ревизор» — не могу сказать, чтобы очень хорошо, но нельзя сказать, чтобы и дурно; игран был в абонемент, и потому публика была высшего тона, которой, как кажется, она (комедия) многим не по вкусу. Несмотря на то, хохот был беспрестанно; вообще принималась пьеса весело; на завтра билеты на бельэтажи и бенуары, а равно и на пятницу — разобраны. Ежели получил от Гоголя пьесу «Женитьба», то, пожалуйста, переписав, пришли; а то, несмотря ни на какие неудобства, я сам за ней приеду. Прощай, целую тебя.

*3 июня 1836 года.*

Публика была изумлена новостью, хохотала чрезвычайно много, но я ожидал гораздо большего приема. Это меня чрезвычайно изумило; но один знакомый забавно объяснил мне эту причину: «Помилуй, — говорит, — как можно было ее лучше принять, когда половина публики **берущей,** а половина **дающей?»** И последующие разы это оправдали; принималась (комедия) чрезвычайно хорошо, принималась с громкими вызовами, и она теперь в публике общим разговором, и до кого она не коснулась — все в восхищении, а остальные морщатся. Ленский в Хлестакове очень недурен. Орлов в слуге хорош. Бобчинский и Добчинский порядочны, а особливо в сцене, где они являются с просьбой — один об сыне, а другой хлопочет о том, чтобы привести в известность о его местопребывании; а первой сценой я недоволен. Собой я большею частию недоволен, а особливо первым актом. Петр Степанов в судье бесподобен. Женщинами я вообще недоволен, а особливо женой и дочерью: чрезвычайно нежизненны. Вчера играл я в четвертый раз, и публика каждый раз принимает ее теплее и теплее; театр всегда бывает полон.

***(Михаил Семенович Щепкин.** 1788–1863. Записки его, письма, рассказы, материалы для биографии и родословная. Ред. М. А. Щепкина. СПБ. 1914, стр. 161–162, 163–164.)*

## *3*

Городничим стоит в моей памяти маленькая круглая фигурка

в мундире и в ботфортах. Жар, с которым Щепкин вел всю роль, глубокое ее понимание, серьезное отношение к ней ни одну минуту не делали его смешным, несмотря на почти комическую наружность. Публика смеялась над положением городничего, а не над фигурой Щепкина. А многие актеры во времена Щепкина смешили внешним, так сказать, комизмом, и комическая наружность или фигура была сокровищем для комика прежнего времени. Комическая фигура Щепкина не мешала ему заставлять публику плакать от его игры в драме и смеяться **добрым** смехом **кривой рожи**[32] изображаемых им порочных людей.

Совершенно по нотам Щепкина играет теперь городничего В. Н. Давыдов,[33] даже единственную утрировку, когда Щепкин — городничий хватал под одну руку жену, под другую дочь и, немного согнувшись, быстро отводил их от Осипа на противоположную сторону сцены, — и это движение фотографически передает Давыдов. Вероятно, он, будучи еще очень молодым человеком, видел в начале шестидесятых годов в этой роли Щепкина. Если нет, то одинаковое со Щепкиным понимание роли городничего делает большую честь таланту Давыдова.

Я уверен, что если и не видал Давыдов Щепкина в «Ревизоре», то еще так была свежа в Москве память об исполнении Щепкиным городничего, что Давыдов мог узнать все подробности игры Михаила Семеновича в этой роли. Только щепкинского огня и мощи исполнения не везде хватало Давыдову.[34] Зато в последнем акте, в монологе после прочтения письма, игра Давыдова — совершенство! Трагизм его игры поразил меня более, чем исполнение этой трудной сцены самим Щепкиным. Но Щепкина я видел в первый раз в городничем в 1848 году, ему было чуть ли не шестьдесят лет, а Давыдова я увидал в этой роли в 1886 году в злосчастном пятидесятилетнем юбилейном спектакле «Ревизора». Расстояние это чересчур большое для верного сравнения. Впечатление юбилейного спектакля «Ревизора» в 1886 году было таково, что я подумал: слава богу, что умер Гоголь и знаменитые исполнители его гениальной комедии: городничий — Садовский и Щепкин, Хлестаков — Мартынов и С. Васильев, Осип — Садовский и Мартынов, городничихи — Сабурова I-я и Линская. Слава богу, что не видали они этого постыдного спектакля и коверкания ими созданных ролей. Только и был хорош в этот злополучный вечер городничий — В. Н. Давыдов и превосходна Марья Антоновна — М. Г. Савина.

***(А. А. Стахович.** Клочки воспоминаний. М. 1904, стр. 57–60.)*

Любовался я Щепкиным в «Игроках». Когда он сыграл С. И. Утешительного, я понял, что к Степану Ивановичу, по пословице: «по Сеньке — шапка», пришлась эта фамилия: уж действительно **утешил** он (в игре Щепкина) и Ихарева, и публику. С первого его выхода было видно, что Утешительный — душа общества; где бы он ни появлялся, откровенно и горячо он заявлял, что без общества жить не может, что человек принадлежит обществу. На замечание Кругеля: «Принадлежит, но не весь», — Щепкин вспыхнул, как порох, и зарапортовался.

— Нет, я докажу! Это обязанность… это, это долг! Это… это… это…

Взглянув на Ихарева, Утешительный прочел на его лице, что **тот** думает о подобной горячности, и сразу Щепкин переменил тактику и тон, стал спокоен, степенен; и в откровенном объяснении с Ихаревым, что «рыбак рыбака издалека видит» (как ловко провел Щепкин всю щекотливость этого объяснения); и в полных жизни и правды рассказах о всех трудностях и опасностях пустил в **обращение** карты собственного приготовления; о триумфе, когда удалось пустить в ход колоды даже у Аркадия Антоновича Дергунова, который *«за всем смотрит сам, люди у него воспитанные — камергеры… Словом, русский барин в полном смысле слова».*

Каким деловым тоном знатока говорил Щепкин, рассматривая *Аделаиду Ивановну* (колоду карт), от трудов создания которой едва не лишился зрения Ихарев, и, восхваляя ее достоинства, сообщил, что теперь подобная египетская работа очень упрощена: теперь стараются изучить ключ рисунка обратной стороны и т. д.

Какое убеждение звучало в голосе Щепкина, когда он воскликнул:

— Эти люди не понимают игры! В игре нет лицеприятий! Игра не смотрит ни на что!

И как просто сказал он вывод из этого великого правила:

— Пусть отец сядет со мной в карты, — я обыграю и отца: не садись.

Как сделан был вопрос Швохневу:

— Что? У тебя как будто лицо такое, которое хочет сказать, что есть неприятель.

И когда ничего не подозревающий Швохнев отвечает: «Есть, да…» *(останавливается)* — Щепкин **так** сказал: «Знаю я, на кого ты метишь», — что, разгоряченный волчьим голодом пожрать скорее жертву, Ихарев спросил *(с живостью):* «А на кого? На

кого? Кто это?»

И было видно, что с этой минуты Ихарев не минует капкана и попадет в него наверное.

Как тонко, осторожно ухаживал Щепкин за Гловым-отцом, зная, что старики подозрительны. В сценах с молодым Гловым была видна даже своего рода торжественность, с которою посвящал старый кавалерист будущего юнкера во все прелести гусарской жизни, как сочувствовал Утешительный, в исполнении Щепкина, и гусарскому товариществу, при согласии Глова помочь, если бы Степан Иванович вздумал увезти его сестру. Как было сказано Щепкиным благословение Глову быть:

— Первым рубакой, первым волокитой, первым пьяницей, первым… словом, пусть его будет что хочет!

**Хор.** — Пусть его будет что хочет. *(Пьют.)*

А картина самого боя? Нужно было так натурально завлечь, подпоить и обыграть Глова, положим, пижона, но ведь при Ихареве, чтоб и он, и вся публика убедилась, что это не комедия, а жизненная правда, **подвиг!**

Как передавал Щепкин реплики, фразы Утешительного во время метки немногих талий, пока длилась игра; какое выразил сочувствие к выигрышу гусара, когда он, наконец, весь свой выигрыш загнул на пароле-пе;[35] и воспоминание о брюнетке Швохнева, которую тот называл пиковою дамой:

— Где-то она теперь, сердечная! Чай, пустилась во все тяжкие…

И после этого грустного воспоминания карты всех убиты… гусар тоже лопнул.

Надобно было видеть Щепкина, чтобы понять, как блистательно выиграл он это сражение и как руководил впоследствии всеми атаками на Ихарева. Ну, Наполеон, да и только!

Просто, естественно он высказал **внезапно** осенившую его мысль, для которой так тонко, так ловко была разыграна вся эта комедия, с распределением, как в **политической экономии,** работ между Гловым-отцом и сыном и Замухрышкиным.

— Послушай, что мне пришло на ум. Тебе спешить пока еще незачем. Денег у тебя восемьдесят тысяч… Дай их нам, а от нас возьми векселя Глова.

Ни один мускул в лице Щепкина не изменил ему, не дрогнула ни рука, ни голос, когда хладнокровно, мерным обычным тоном, приняв от Ихарева деньги и отдавая их Кругелю, Утешительный сказал:

— Кругель, отнеси деньги в мою комнату, вот тебе ключ от моей шкатулки.

Если б хоть малейшее движение радости, нотка волнения в голосе (как играют в этой сцене Утешительного другие актеры) выдали бы его в эту минуту, Ихарев, как волчица, у которой отымают детей, кинулся бы душить его, перегрыз бы ему горло… и живой не отдал бы своих восьмидесяти тысяч!

Тут-то и был (при тонкой, чудной игре Щепкина), как говорит потом сам Ихарев:

— Но только какой дьявольский обман!..

Дело ведено так ловко, что в эту решительную минуту и травленый волк Ихарев не почуял обмана; Щепкин в этой сцене роли Утешительного был велик, как Наполеон, уже третий… Седанский герой лучше, хладнокровнее не провел бы этой сцены… а на что был мастер!

***(А. А. Стахович.** Клочки воспоминаний. М. 1904, стр. 76–80.)*

## 5

Все знали Щепкина как талантливого артиста; но далеко не все могли знать его, как семейного человека, и не всем известны его отношения ко многим кружкам Москвы, общественным и литературным. Между тем, только зная его в семье и в обществе, можно было вполне оценить все редкие свойства его разнообразно одаренной натуры и понять его высокое умственное и нравственное развитие, при всей простоте и патриархальности привычек его и образа жизни. В 40-х годах, в Москве, его, известного уже артиста и всеми уважаемого человека, окружала большая семья: жена, отличавшаяся замечательной добротою, как и сам М. С. Щепкин, взрослые сыновья, дочери и воспитанники.

Дом М. С. Щепкина часто наполнялся его старыми и молодыми знакомыми и друзьями; но он и всегда был полон его собственной семьей, его родными, жившими у него, и разными старушками, которым давал он у себя приют ради их старости. Это было что-то в роде домашней богадельни, порученной заботливости жены его и одной немолодой девушки, которая воспиталась у них в доме.

Таков был состав семьи М. С. Щепкина, и все в ней деятельно суетились, шумели и о ком-нибудь заботились, и все в ней было полно жизни, в самых разнообразных проявлениях. По комнатам двигались дряхлые старушки в больших чепцах; тут же расхаживали между ними молодые студенты, сыновья М. С. Щепкина, и их товарищи. Часто среди них появлялись молодые артистки, вместе с ним игравшие на московской сцене, и подходили к хозяину с поцелуями. Поцеловать М. С. Щепкина считалось необходимым. Его обыкновенно целовали все — молодые и пожилые дамы, и знакомые, и в первый раз его видевшие: это вошло в обычай. «Зато ведь, — говорил М. С. Щепкин, — я и старух целую». Он пояснял этими словами, какую дань он платит за поцелуй молодых дам.

В центре этой разнообразной семьи и посетителей вы видели самого М. С. Щепкина, его полную, круглую фигуру небольшого роста и с добродушным лицом. Голова его была большая, какою изображена она на бюсте его, работы художника Рамазанова. Большой лоб казался еще открытее от потери волос. Вокруг всей головы сохранившиеся еще светлорусые волосы спускались на шею, слегка завиваясь на концах. Его приятные черты лица и серые с поволокою глаза были проникнуты живостью и умом. Он много говорил; голос его звучал громко и мягко, полные губы

быстро шевелились; глаза раскрывались при этом шире, и умный взгляд сопровождался энергичным движением руки, обыкновенно сжимавшейся в кулак, когда сильные слова вылетали из уст его энергично и несколько протяжно. Таков был он, когда с негодованием рассказывал о старине и о бесправности тогдашнего общества. Таким же энергичным, в движениях и речах, знала его и на сцене московская публика. Таким бывал он при горячих спорах с знакомыми или с молодыми своими сыновьями. В спорах он иногда вскрикивал и напирал на споривщего с ним, все заставляя отступать противника; он буквально прижимал его к стене, не переставая сыпать доказательства в защиту своей мысли.

Но совершенно другим бывал М. С. Щепкин в свои тихие минуты домашней жизни. Когда он оставался дома по вечерам или после обеда, он надевал свой темный коричневый халат. Около полной шеи его виднелся мягкий воротник белья; короткие полные руки складывал он обыкновенно за спиною и лениво и медленно расхаживал по комнатам молча. Только изредка обращался он в такие минуты к домашним с шуткою, пословицей или отрывком малороссийской песни, вставляя их иногда в шедший тут разговор. «Ну да, — произносил он спокойно, — аж на тын взлезла, та усих перелаяла». — Или: «просты мене, моя мила, що ты мене била»… и снова шел дальше молча. Это расхаживание вдоль всех комнат было его отдыхом, если он не ложился заснуть часок в своем кабинете. Часа через два вы видели его уже снявшим халат и одетым. И освеженный отдыхом, снова живой, вечером он отправлялся в театр и выходил на сцену. […]

Играл свои роли М. С. Щепкин всегда одинаково хорошо, потому что игра его основывалась на глубоком изучении роли и на обдуманной интонации в произношении ее. Он не полагался на одно только вдохновение, — он был великий труженик. В словах этих нет преувеличения для тех, кто хорошо знал привычки нашего дорогого артиста. Летом, когда М. С. Щепкину случалось проводить несколько времени у кого-нибудь на даче, он имел обыкновение вставать и выходить на прогулку в 6 часов утра. Медленно и тихими шагами расхаживал он по аллеям сада или парка, молча и задумавшись.

— Вы рано встали сегодня? — спрашивали его, когда все собирались уже к утреннему чаю.

— Да, ходил по аллее, — отвечал он отрывисто. — Сто раз про себя роль прочел, — прибавлял он с некоторой досадой.

Он начинал сознавать упадок памяти; она становилась не так восприимчива, как была прежде, и это заставляло его сильнее

работать, даже в часы летних утренних прогулок. К изучению ролей и к репетициям М. С. относился очень добросовестно и строго; невнимательное отношение к ним и у других артистов огорчало и оскорбляло его.

*(Воспоминания **Александры Владимировны Щепкиной.** Сергиев посад, 1915, стр. 196–199, 201–202.)*

## *6*

Пустеет Москва… и патриархальное лицо Щепкина исчезло… а оно было крепко вплетено во все воспоминания нашего московского круга. Четверть столетия старше нас, он был с нами на короткой, дружеской ноге родного дяди или старшего брата. Его все любили без ума: дамы и студенты, пожилые люди и девочки. Его появление вносило покой, его добродушный упрек останавливал злые споры, его кроткая улыбка любящего старика заставляла улыбаться, его безграничная способность извинять другого, находить облегчающие причины была школой гуманности.

И притом он был великий артист, артист по призванию и по труду. Он создал **правду** на русской сцене, он первый стал **не театрален** на театре, его воспроизведения были без малейшей фразы, без аффектации, без шаржа; лица, им созданные, были теньеровские, остадовские.

Щепкин и Мочалов, без сомнения, два лучших артиста из всех виденных мною в продолжение тридцати пяти лет и на протяжении всей Европы. Оба принадлежат к тем намекам на сокровенные силы и возможности русской натуры, которые делают незыблемой нашу веру в будущность России.

В разбор таланта и сценического значения Щепкина мы не взойдем; заметим только, что он был вовсе не похож на Мочалова. Мочалов был человек порыва, не приведенного в покорность и строй вдохновения; средства его не были ему послушны, скорее он — им. Мочалов не работал; он знал, что его иногда посещает какой-то дух, превращавший его в Гамлета, Лира или Карла Моора, и поджидал его… а дух не приходил, и оставался актер, дурно знающий роль. Одаренный необыкновенной чуткостью и тонким пониманием всех оттенков роли, Щепкин, напротив, страшно работал и ничего не оставлял на произвол минутного вдохновения. Но роль его не была результатом одного изучения. Он также мало был похож на Каратыгина, этого лейб-

гвардейского трагика, далеко не бесталанного, но у которого все было до того заучено, выштудировано и приведено в строй, что он по темпам закипал страстью, знал церемониальный марш отчаяния и, правильно убивши кого надобно, мастерски делал на погребение. Каратыгин удивительно шел николаевскому времени и военной столице его. Игра Щепкина вся от доски до доски была проникнута теплотой, наивностью; изучение роли не стесняло ни одного звука, ни одного движения, а давало им твердую опору и твердый грунт.

Но, вероятно, о таланте Щепкина и о его значении будет у нас довольно писано. Мне хочется рассказать мою последнюю встречу с ним.

Осенью 1853 года я получил письмо от М. К. Рейхель из Парижа, что такого-то числа Щепкин едет в Лондон через Булонь. Я испугался от радости… В образе светлого старика выходила молодая жизнь из-за гробов: весь московский период… И в какое время?!. Десять раз говорил я о страшных годах между 1850–1855, об этом пятилетнем безотрадном искусе в многолюдной пустыне. Я был совершенно одинок в толпе чужих и полузнакомых лиц… Русские в это время все меньше ездили за границу и всего больше боялись меня. Горячечный террор, продолжавшийся до конца Венгерской войны, перешел в равномерный гнет, перед которым понизилось все в безвыходном и беспомощном отчаянии. И первый русский, ехавший в Лондон, не боявшийся по-старому протянуть мне руку, был Михаил Семенович.

Ждать я не мог и утром в день его приезда отправился с экспрессом в Фолькстон.

Что-то он мне расскажет, какие вести привезет, какой поклон, какие подробности, чьи шутки… речи? Тогда я еще так многих любил в Москве.

Когда пароход подошел к берегу, толстая фигура Щепкина в серой шляпе, с дубиной в руках, так и вырезалась; я махнул ему платком и бросился вниз. Полицейский меня не пускал, я оттолкнул его и так весело посмотрел, что он улыбнулся и кивнул головой, а я сбежал на палубу и бросился на шею старика. Он был тот же, как я его оставил, с тем же добродушным видом; жилет и лацкана на пальто также в пятнах, точно будто сейчас шел из Троицкого трактира к Сергею Тимофеевичу Аксакову.

— Эк куда его принесло! Это ты приехал эдакую даль встречать! — сказал он мне сквозь слезы.

Мы поехали вместе в Лондон; я расспрашивал его подробности, мелочи о друзьях, мелочи, без которых лица перестают быть живыми и остаются в памяти крупными очерками,

профилями. Он рассказывал вздор, мы хохотали со слезами в голосе.

Когда улеглось нервное раздражение, я мало-помалу заметил что-то печальное, будто какая-то затаенная мысль мучила честное выражение его лица. И, действительно, на другой день мало-помалу разговор склонился на типографию, и Щепкин стал мне говорить о тяжелом чувстве, с которым в Москве была принята сначала моя эмиграция, потом моя брошюра «Du développement des idées révolutionaires»[36] и, наконец, лондонская типография.

— Какая может быть польза от вашего печатания? Одним или двумя листами, которые проскользнут, вы ничего не сделаете, а III-е Отделение будет все читать да помечать; вы сгубите бездну народа, сгубите ваших друзей…

— Однакож, М. С., до сих пор бог миловал, и из-за меня никто не попался.

— А знаете ли вы, что после ваших похвал Белинскому об нем запрещено говорить в печати?

— Как и обо всем остальном. Впрочем, я и тут сомневаюсь в моем участии. Вы знаете, какую роль играло знаменитое «письмо» Белинского к Гоголю в деле Петрашевского. Смерть спасла Белинского, — мертвых я не боялся компрометировать.

— А Кавелин-то? кажется, не мертвый?

— Что же с ним было?

— Да то, что после выхода вашей книги, где говорится об его статье о родовом начале и о споре с Самариным, его призывали к Ростовцову.

— Ну!

— Да что же вы хотите? Ну, ему и сказал Ростовцов, чтоб *он впредь был осторожнее.*

— Михаил Семенович, неужели вы уже и это считаете мученичеством — пострадать при четверовластнике Иакове советом быть осторожнее?

Разговор продолжался в этом роде. Я видел ясно, что это — **не только** личное мнение Щепкина; если б оно было так, в его словах не было бы того императивного тона.

Разговор этот для меня очень замечателен; в нем слышны первые звуки **московского консерватизма,** не в круге кн. Сергия Михайловича Голицына, праздных помещиков, праздных чиновников, а в круге образованных людей, литераторов, артистов, профессоров. Я слушал в первый раз это мнение, выраженное таким ясным образом; оно меня поразило, хотя я тогда был очень далек, чтобы понять, что из него впоследствии разовьется то упрямо консервативное направление, которое из Москвы сделало, в самом деле, Китай-город.

Тогда это еще была **усталь, загнанность,** сознание своего бессилия и материнская боязнь за детей; теперь Москва нагло и отважно пьет за Муравьева…

— А. И., — сказал Щепкин, вставая и прохаживаясь с волнением по комнате, — вы знаете, как я вас люблю и как все наши вас любят… Я вот на старости лет, не говоря ни слова по-английски, приехал посмотреть на вас в Лондон; я стал бы на свои старые колени перед тобой, стал бы просить тебя остановиться, пока есть время.

— Что же вы, Михаил Семенович, и ваши друзья хотите от меня?

— Я говорю за одного себя и прямо скажу: по-моему, поезжай в Америку, ничего не пиши, дай тебя забыть, и тогда года через два-три мы начнем работать, чтоб тебе разрешили въезд в Россию.

Мне было бесконечно грустно; я старался скрыть боль, которую производили на меня эти слова, жалея старика, у которого были слезы на глазах. Он продолжал развивать заманчивую картину счастия снова жить под умилостивленным скипетром Николая, но, видя, что я не отвечаю, спросил:

— Не так ли, А. И.?

— Не так, Михаил Семенович. Я знаю, что вы меня любите и желаете мне добра. Мне больно вас огорчить, но обманывать я вас не могу: пусть говорят наши друзья, что хотят, я **типографию не закрою:** придет время, они иначе взглянут на рычаг, утвержденный мною в английской земле. Я буду печатать, беспрестанно печатать… Если наши друзья не оценят моего дела, мне будет очень больно, но это меня не остановит, — оценят другие, молодое поколение, будущее поколение.

— Итак, ни любовь друзей, ни судьба ваших детей?

Я взял его за руку и сказал ему:

— Михаил Семенович, зачем вы хотите мне испортить праздник свидания? Я в Америку не поеду, я в Россию при этом порядке дел тоже не поеду, печатать я буду, это — единственное средство сделать что-нибудь для России, единственное средство поддержать с ней живую связь; если же то, что я печатаю, дурно, скажите друзьям, чтоб они присылали рукописи — не может быть, чтоб у них не было тоски по вольном слове.

— Никто ничего не пришлет, — говорил уже раздраженным голосом старик. Мои слова его сильно огорчили, он почувствовал прилив в голове и хотел послать за доктором и пиявками.

На разговор этот мы не возвращались. Только перед отъездом в амбаркадере он грустно сказал, качая головой:

— Много, много радости вы у меня отняли вашим упрямством.

— М. С., оставьте каждого итти своей дорогой, тогда, может, иной и придет куда-нибудь.

Он уехал; но неудачное посольство его все еще бродило в нем, и он, любя сильно, сильно сердился и, выезжая из Парижа, прислал мне грозное письмо. Я прочитал его с той же любовью, с которой бросился ему на шею в Фолькстоне, и — **пошел своей дорогой.**

Прошло пять лет после моего свидания с Михаилом Семеновичем, и русский станок в Лондоне снова попался ему на дороге. Дирекция московских театров задерживала какие-то экономические деньги, которые следовали в награду артистам. Тогда было время **рекламаций,**[37] и артисты избрали Щепкина своим ходатаем в Петербурге. Директором тогда был известный Гедеонов. Гедеонов начал с того, что отказал наотрез в выдаче денег за прошлое время, говоря, что книги были контролированы и возвращаться на сделанные распоряжения было невозможно.

Разговор стал упорнее со стороны Щепкина, и как разумеется, дерзче со стороны директора.

— Я должен буду беспокоить министра, — заметил артист.

— Хорошо, что вы сказали: я ему доложу о деле, и вам будет отказ.

— В таком случае я подам просьбу государю.

— Что вы это! с такими дрязгами соваться к его императорскому величеству?! Я, как начальник, запрещаю вам.

— Ваше превосходительство, — сказал, откланиваясь, Щепкин, — деньги эти принадлежат, в этом и вы согласны, бедным артистам; они мне поручили ходатайствовать об их получении; вы мне отказали и обещаете отказ министра. Я хочу просить государя, — вы мне запрещаете, как начальник… Мне остается одно средство: я передам все дело в «Колокол»…

— Вы с ума сошли! — закричал Гедеонов. — Вы понимаете ли, что вы говорите?! Я вас велю арестовать. Послушайте, я вас извиняю только тем, что вы сгоряча это сказали. Из эдаких пустяков делать кутерьму, как вам не стыдно?! Приходите завтра в контору, я посмотрю.

На другой день сумма была назначена артистам, и Щепкин поехал домой.

…А как-то потухла его жизнь?! Декорации, актеры и самая пьеса еще раз изменились… Что делал старик, доживший, с одной стороны, до осуществления своей вечной мечты об освобождении крестьян, — в среде пресыщенного либерализма, патриотизма, кровожадного по службе, в среде доносов университетских, литературных, окруженный изменниками своей юности, своих благороднейших стремлений, рукоплескающими и

возгласам Писемского, статьям «Московских Ведомостей» и казням Муравьева?

*10 сентября 1863 г.*

***(А. И. Герцен.** Полное собрание соч. и писем под редакцией М. К. Лемке, т. XVI, П 1920, стр. 504–509.)*

## П. С. Мочалов и В. А. Каратыгин

### *(1800–1848) (1802–1853)*

### *1*

Гамлет!.. понимаете ли вы значение этого слова? — оно велико и глубоко: это жизнь человеческая, это человек, это вы, это я, это каждый из нас, более или менее в высоком или смешном, но всегда в жалком и грустном смысле… Потом «Гамлет» — это блистательнейший алмаз в лучезарной короне царя драматических поэтов, увенчанного целым человечеством и ни прежде, ни после себя не имеющего себе соперника, — «Гамлет» Шекспира на московской сцене!.. Что это такое? спекуляция на мировое имя, жалкая самонадеянность, слепое обольщение самолюбия, долженствовавшее в наказание лишиться восковых крыл своих от палящего сияния солнца, к которому оно так легкомысленно осмелилось приблизиться?.. Гамлет — Мочалов. Мочалов, этот актер, с его, конечно, прекрасным лицом, благородной и живой физиономией, гибким и гармоническим голосом, но вместе с тем и небольшим ростом, неграциозными манерами и часто певучей дикцией; актер, конечно, с большим талантом, с минутами высокого вдохновения, но вместе с тем никогда и ни одной роли не выполнивший вполне и не выдержавший в целом ни одного характера; сверх того актер с талантом односторонним, назначенным исключительно для ролей только пламенных и исступленных, но не глубоких и многозначительных, — и этот Мочалов хочет выйти на сцену в роли Гамлета, в роли глубокой, сосредоточенной, меланхолически-желчной и бесконечной в своем значении… Что это такое? добродушная и невинная бенефициантская проделка?.. Так или почти так думала публика и чуть ли не так думали и мы,

пишущие теперь эти строки под влиянием тех могущественных впечатлений, которые, поразивши однажды душу человека, никогда не изглаживаются в ней и которые привести на память — значит снова возобновить их в душе со всею роскошью и со всей свежестью их сладостных потрясений… Мы надеялись насладиться двумя-тремя проблесками истинного чувства, двумя-тремя проблесками высокого вдохновения, но в целой роли думали увидеть пародию на Гамлета и — обманулись в своем предположении: в игре Мочалова мы увидели если не полного и совершенного Гамлета, то потому только, что в превосходной вообще игре у него осталось несколько невыдержанных мест; но он бросил в глазах наших новый свет на это создание Шекспира и дал нам надежду увидеть настоящего Гамлета, выдержанного от первого до последнего слова роли.

Назад тому почти год, января 22, пришли мы в Петровский[38] театр на бенефис Мочалова, для которого был назначен «Гамлет» Шекспира, переведенный Н. А. Полевым. Мнением большинства публики, которое отчасти разделяли и мы, начали мы эту статью. Любя страстно театр для высокой драмы, мы болели о его упадке, и в плоских водевильных куплетах и неблагопристойных каламбурах нам слышалась надгробная песнь, которую он пел самому себе. Мы всегда умели ценить высокое дарование Мочалова, о котором судили по тем немногим, неглубоким и вдохновенным вспышкам, которые западали в нашу душу, с тем, чтобы никогда уже не изглаживаться в ней; но мы смотрели на дарование Мочалова, как на сильное, но вместе с тем и нисколько не развитое, а вследствие этого искаженное, обессиленное и погибшее для всякой будущности. Это убеждение для нас было горько, и возможность разубедиться в нем представлялась нам мечтой сладостной, но несбыточной. Так понимали Мочалова мы, — мы, готовые сидеть в театре три томительнейших часа, подвергнуть наше эстетическое чувство, нашу горячую любовь к прекрасному всем оскорблениям, всем пыткам со стороны бездарности аксессуарных лиц и тщательных усилий главного — и все это за два, за три момента его творческого одушевления, за две, за три вспышки его могучего таланта. Как же понимала его, этого Мочалова, публика, которая ходит в театр не жить, а засыпать от жизни, не наслаждаться, а забавляться, и которая думает, что принесла великую жертву актеру, ежели, обаянная магической силой его вдохновенной игры, просидела смирно три часа, как бы прикованная к своему месту железной цепью? Что ей за нужда жертвовать несколькими часами тяжелой скуки для нескольких минут высокого наслаждения?.. Да, Мочалов все падал и падал во

мнении публики и, наконец, сделался для нее каким-то приятным воспоминанием, и то сомнительным… Публика забыла своего идола, тем более, что ей представился другой идол — изваянный, живописный, грациозный, всегда себе равный, всегда находчивый, всегда готовый изумлять ее новыми, неожиданными и смелыми картинами и рисующимися положениями… Публика увидела в своем новом идоле не горделивого властелина, который дает ей законы и увлекает ее зыбкую волю своей могучей волей, но льстивого услужника, который за мгновенный успех ее легкомысленных рукоплесканий и кликов старался угадывать ее ветреные прихоти… Вот тогда-то раздались со всех сторон ее холодные возгласы: «Мочалов — мещанский актер, что за средства, что за рост, что за манеры, что за фигура!» и тому подобное. Публика снова увидела своего идола, снова встречала его и приветствовала его рукоплесканиями, снова приходила в восторг при каждой его позе, при каждом его слове; но она уже чувствовала разделение в самой себе, чувствовала, что восторг ее натянут, что, словом, все то же, да как-то не то… Но Мочалову от этого было не легче: публика становилась к нему холоднее и холоднее, и только немногие души, страстные к сценическому искусству и способные понимать всю бесценность сокровища, которое, непризнанное и непонятое, таилось в огненной душе Мочалова, скорбели о постепенном упадке его таланта и славы, а вместе с ними и о постепенном упадке самого театра, наводненного потоком плоских водевилей…

Все, что мы теперь высказали, все это проходило у нас в голове, когда мы пришли в театр на бенефис Мочалова. Нас занимал интерес сильный, великий, вопрос в роде — «быть или не быть». Торжество Мочалова было бы нашим торжеством, его последнее падение было бы нашим падением. Мы о нем думали и то, и другое, и худое, и хорошее, но мы все-таки очень хорошо понимали, что его так называемые прекрасные места в посредственной вообще игре были не простой удачей, не проискриванием тепленького чувства и порядочного дарования, но проблеском души глубокой, страстной, вулканической, таланта могучего, громадного, но ни мало не развитого, не воспитанного художническим образованием, наконец, таланта, не постигающего собственного величия, не радеющего о себе, бездейственного. Мелькала у нас в голове еще и другая мысль: мысль, что этот талант, сверх всего сказанного нами, не имел еще и достойной себе сферы, еще не пробовал своих сил ни в одной истинно художественной роли, не говоря уже о том, что он был несколько сбит с истинного пути надутыми классическими ролями, подобными роли Полиника, которые были его дебютом и

его первым торжеством при появлении на сцену. Впрочем, мы не вполне сознавали эту истину, которая для нас очевидна, потому что благодаря Мочалову мы только теперь поняли, что в мире один драматический поэт — Шекспир и что только его пьесы предоставляют великому актеру достойное его поприще, и что только в созданных им ролях великий актер может быть великим актером. Да, теперь это для нас ясно, но тогда… Зато тогда мы чувствовали, хотя и бессознательно, что Гамлет должен решить окончательно, что такое Мочалов и можно ли еще публике посещать Петровский театр, когда на нем дается драма…

Теперь мы скажем слова два об общем характере игры Мочалова в это первое представление и тотчас перейдем к последующим. Мы видели Гамлета, художественно созданного великим актером, следовательно, Гамлета живого, действительного, конкретного, но не столько шекспировского, сколько мочаловского, потому что в этом случае актер самовольно от поэта придал Гамлету гораздо более силы и энергии, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собой и подавленного тяжестью невыносимого для него бедствия, и дал ему грусти и меланхолии гораздо менее, нежели сколько должен ее иметь шекспировский Гамлет. Торжество сценического гения состоит в совершенной гармонии актера с поэтом, следовательно, на этот раз Мочалов показал более огня и дикой мощи своего таланта, нежели умения понимать играемую им роль и выполнять ее вследствие верного о ней понятия. Словом, он был великим творцом, но творцом субъективным, а это уже важный недостаток. Но Мочалов играл еще в первый раз в своей жизни великую роль и был ослеплен ее поэтической лучезарностью до такой степени, что не мог увидеть ее в ее истинном свете. Впрочем, делая против него такое обвинение, мы разумеем не целое выполнение роли, но только некоторые места из нее, как то: сцену по уходе тени, пляску под хохот отчаяния в третьем акте; потом последовавшую затем сцену с Гильденштерном и еще несколько подобных мгновений. И все это было сыграно превосходно, но только во всем этом видна была более вулканическая сила могущественного таланта, нежели верная игра. Но сцены: с Полонием, потом с Гильденштерном и Розенкранцем во втором акте, сцена с Офелией в третьем, сцена с Розенкранцем и королем в четвертом, сцена на могиле Офелии, потом с Осриком в пятом акте — были выполнены с высочайшим художественным совершенством. Мы хотим только сказать, что игра не имела полной общности.

… Мы увидели его в роли Гамлета в девятый раз, и если бы захотели дать полный и подробный отчет об этом девятом

представлении, то наша статья вместо того, чтобы приближаться к концу, только началась бы еще настоящим образом. Но мы ограничимся общей характеристикой и указанием на немногие места.

Никогда Мочалов не играл Гамлета так истинно, как в этот раз. Невозможно вернее ни постигнуть идеи Гамлета, ни выполнить ее. Ежели бы на этот раз он сыграл сцену с Горацио и Марцеллом, пришедшими уведомить его о появлении тени, так же превосходно, как во второе представление, и если бы в его ответах тени слышалась та же небесная музыка страждущей любви, какую слышали мы во второе же представление; если бы он лучше выдержал свою роль при клятве на мече и монолог «Быть или не быть»; если бы в сцене с могильщиками он был так же чудесен, как во всем остальном, и если бы в сцене на могиле Офелии стихи — «Но я любил ее, как сорок тысяч братьев любить не могут» были произнесены им так же вдохновенно, как в первое представление, — то он показал бы нам крайние пределы сценического искусства, последнее и возможное проявление сценического гения. Почти с самого начала заметили мы, что характер его игры значительно разнится от первых представлений: чувство грусти вследствие сознания своей слабости не заглушало в нем ни желчного негодования, ни болезненного ожесточения, но преобладало над всем этим. Повторяем, Мочалов вполне постиг тайну характера Гамлета и вполне передал ее своим зрителям; вот общая характеристика его игры в это девятое представление.

Теперь о некоторых подробностях, особенно поразивших нас в это последнее представление. Когда тень говорила свой последний и большой монолог, Мочалов весь превратился в слух и внимание и как бы окаменел в одном ужасающем положении, в котором оставался несколько мгновений и по уходе тени, продолжая смотреть на то место, где она стояла. Следующий за этим монолог он почти всегда произносил вдохновенно, но только с силой, которая была не в характере Гамлета; на этот раз стихи —

> О небо! и земля! и что еще?
> Или и самый ад призвать я должен?

он произнес тихо, тоном человека, который потерялся, и с недоумением смотря кругом себя. Во всем остальном, несмотря на все изменения голоса и тона, он сохранил характер человека, который спал и был разбужен громовым ударом.

Весь второй акт был чудом совершенства, торжеством

сценического искусства. Третий акт был в этом отношении продолжением второго, но так как он по быстроте своего действия по беспрестанно возрастающему интересу, по сильнейшему развитию страсти производит двойное, тройное, в сравнении с прочими актами, впечатление, то, естественно, игра Мочалова показалась нам еще превосходнее. По уходе короля со сцены он, как и в шестом представлении, не вставал со скамеечки, но только повел кругом глазами, из которых вылетела молния… Дивное мгновение!.. Здесь опять был виден Гамлет, не торжествующий от своего открытия, но подавленный его тяжестью… К числу таких же видных мест этого представления принадлежит монолог, который говорит Гамлет Гильденштерну, когда тот отказался играть на флейте по неумению: «Теперь суди сам: за кого же ты меня принимаешь? Ты хочешь играть на душе моей, а вот не умеешь сыграть даже чего-нибудь на этой дудке. Разве я хуже, проще, нежели эта флейта? Считай меня, чем тебе угодно — ты можешь мучить меня, но не играй мной». Прежде Мочалов произносил этот монолог с энергией, с чувством глубокого, могучего негодования; но в этот раз он произнес его тихим голосом укора… он задыхался… он готов был зарыдать… В его словах отзывалось уже не оскорбленное достоинство, а страдание от того, что подобный ему человек, его собрат по человечеству, так пошло понимает его, так гнусно высказывает себя перед человеком…

Тщетно было бы всякое усилие выразить ту грустную сосредоточенность, с какой он издевался над Полонием, заставляя его говорить, что облако похоже и на верблюда, и на хорька, и на кита, и дать понятие о том глубоко-значительном взгляде, с которым он молча посмотрел на старого придворного. Следующий затем монолог: «Теперь настал волшебной ночи час» и т. д. никогда не был произнесен им с таким невероятным превосходством, как в это представление. Говоря его, он озирался кругом себя с ужасом, как бы ожидая, что страшилища могил и ада сейчас бросятся к нему и растерзают его, и этот ужас, говоря выражением Шекспира, готов был вырвать у него оба глаза, как две звезды, и, распрямив его густые кудри, поставил отдельно каждый волос, как щетину гневного дикобраза… Таков же был и его переход от этого выражения ужаса к воспоминанию о матери, с которой он должен был иметь решительное объяснение.

Мы стонали, слушая все это, потому что наше наслаждение было мучительно… И так-то шел весь третий акт. По окончании его Мочалов был вызван.

Боже мой! думали мы: вот ходит по сцене человек, между которым и нами нет никакого посредствующего орудия, нет

электрического кондуктора, а между тем мы испытываем на себе его влияние; как какой-нибудь чародей, он томит, мучит, восторгает, по своей воле, нашу душу, — и наша душа бессильна противостать его магнетическому обаянию… Отчего это? — На этот вопрос один ответ: для духа не нужно других посредствующих проводников, кроме интересов этого же самого духа, на которые он не может не отозваться…

Сцена в четвертом акте с Розенкранцем была выполнена Мочаловым лучше, нежели когда-нибудь, хотя она и не один раз была выполняема с невыразимым совершенством, и заключение ее: «Вперед лисицы, а собака за ними» было произнесено таким тоном и с таким движением, о которых невозможно дать ни малейшего понятия. Такова же была и следующая сцена с королем; так же совершенно был проговорен и большой монолог: «Как все против меня восстало», и пр. Пятый акт шел гораздо лучше, нежели во все предшествовавшие представления. Хотя в сцене с могильщиками от Мочалова и можно б было желать бо́льшего совершенства, но она была, по крайней мере, не испорчена им. Все остальное, за исключением, однако, монолога на могиле Офелии, о котором мы уже говорили, было выполнено им с неподражаемым совершенством до последнего слова. И должно еще заметить, что на этот раз никто из зрителей, решительно никто, не встал с места до опущения занавеса (за которым последовал двукратный вызов), тогда как во все прежние представления начало дуэли всегда было для публики каким-то знаком к разъезду из театра.

***(В. Г. Белинский,** «Гамлет», драма Шекспира, и Мочалов в роли Гамлета. Сочинения. 1902. Стр. 629–630, 668–679, 689–690, 696–699.)*

## *2*

У нас два трагических актера: Мочалов и Каратыгин, хочу провести между ними параллель. «Какое невежество! Каратыгин и Мочалов!.. Можно ли помнить о Мочалове, говоря о Каратыгине?..» Не знаю, будут ли мне сказаны подобные слова, но я уже как будто слышу их. У нас это так натурально, мы так неумеренны ни в нашем удивлении, ни в нашем презрении к авторитетам. Теперь как-то странно и даже страшно произнести имя Мочалова, не имея намерения посмеяться над ним, как смеются над Александром Орловым, говоря о Вальтер-Скотте. Но я думаю иначе, и если каждый в деле литературы и искусства

может иметь свое мнение, то почему же и мне не иметь своего, хотя мое скромное имя и не значится в литературных адрес-календарях?..

Всем известно, что с Мочаловым очень редко случается, чтобы он выдержал свою роль от начала до конца, однакож все-таки случается, хотя и редко, как например в роли Яромира в «Прародительнице», в роли Тасса и некоторых других. Потом всем известно, что он может быть хорош только в известных ролях, как будто нарочно для него созданных, а в прочих по большей части бывает решительно дурен. Наконец, всем также известно, что, часто дурно понимая и дурно исполняя целую роль, он бывает превосходен, неподражаем в некоторых местах ее, когда на него находит свыше гений вдохновения. Теперь всем известно, что Каратыгин равно успевает во всех ролях, т. е. что ему равно рукоплещут во всевозможных ролях, в роли Карла Моора и Димитрия Донского, Фердинанда и Ермака, Эссекса и Ляпунова. По моему мнению, в декламаторских ролях он бывает еще лучше, и думаю, что он был бы превосходен в роли Димитрия Самозванца трагедии Сумарокова и во всех главных персонажах трагедии Хераскова и барона Розена… Какое же должно вывести из этого следствие?.. Что Мочалов — талант низший, односторонний, а Каратыгин — актер с талантом всеобъемлющим, Гете сценического искусства? Так думает большая часть нашей публики, большая часть, но не все, и я принадлежу к малому числу этих не всех. По-моему, вот что: Мочалов — талант невыработанный, односторонний, но вместе с тем сильный и самобытный, а Каратыгин — талант случайный, не призванный, успех которого зависит от огромных природных средств, т. е. роста, осанки, фигуры, крепкой груди и потом от образованности, ума, чаще сметливости, а более всего смелости. Послушайте: если Мочалов мог в целую жизнь свою ровно и искусно выдержать две-три роли в их целости, то согласитесь, что у него кроме чувства, которое может быть живо и пламенно и не у художника, есть решительный сценический талант, хотя и односторонний; если он бывает гигантски велик в некоторых монологах и положениях, дурно выдерживая целость и ровность роли, то согласитесь, что он обладает чувством неизмеримо глубоким. Почему же он не может выдерживать целости не только всех, но даже и большей части ролей, за которые берется? От трех причин: от недостатка образованности, соединенного с упрямой невнимательностью к искренним советам истинных любителей искусства, потом от односторонности своего таланта и, наконец, от того, что он для эффектов не профанирует своим чувством… Не правда ли, что последняя причина кажется вам слишком

странной? — Погодите, я объяснюсь прямее, для чего пока оставлю в покое Мочалова и обращусь к Каратыгину.

Каратыгин, как я уже сказал, берется решительно за все роли и во всех бывает одинаков или, лучше сказать, ни в одной не бывает несносен, как то нередко случается с Мочаловым. Но это происходит скорее не от всесторонности таланта, но от недостатка истинного таланта. Каратыгину нет нужды до роли: Ермак, Карл Моор, Димитрий Донской, Фердинанд, Эдип — ему все равно, была бы роль, а в этой роли были бы слова, монологи, а пуще всего возгласы и риторика: с чувством, без чувства, с смыслом, без смысла, повторяю — ему все равно! Я очень хорошо понимаю, что один и тот же актер может быть превосходен в ролях: Отелло, Шейлока, Гамлета, Ричарда III, Макбета, Карла и Франца Моора, Фердинанда, маркиза Позы, Карлоса, Филиппа II, Телля, Макса, Валленштейна и пр., как ни различны эти роли по своему духу, характеру и колориту, но я никак не могу понять, как один и тот же талант может ровно блистать и в бешеной, кипучей роли Карла Моора и в декламаторской надутой роли Димитрия Донского, и в естественной, живой роли Фердинанда, и в натянутой роли Ляпунова. Такой актер не то ли же самое, что поэт, готовый во всякий час, во всякую минуту проимпровизировать вам прекрасными стихами и буриме, и мадригал, и эпиграмму, и акростих, и оду, и поэму, и драму, и все, что ни зададут ему? Здесь я вижу не талант, не чувство, а чрезвычайное умение побеждать трудности — это умение, которое так высоко ценилось французскими критиками XVIII века и которое так хорошо напоминает дивное искусство фокусника, метавшего горох сквозь игольное ушко.

Я сценическое искусство почитаю творчеством, а актера — самобытным творцом, а не рабом автора. Найдите двух великих сценических художников, гений которых был бы совершенно равен, дайте им сыграть одну и ту же роль, и вы увидите то же, да не то. И это очень естественно: ибо невозможно найти двух читателей с равной образованностью и с равной способностью принимать впечатление изящного, которые бы совершенно одинаковым образом представляли себе героя драмы. Оба они поймут одинаковым образом идею и идеал персонажа, но различным образом будут представлять себе тонкие черты и оттенки его индивидуальности. Тем более актер: ибо он, так сказать, дополняет своей игрой идею автора, и в этом-то дополнении состоит его творчество. Но этим оно и ограничивается. Из пылкого характера, созданного поэтом, актер не может и не имеет права сделать хладнокровного, и наоборот. Теперь спрашиваю я, каким же образом даст он жизнь персонажу,

если автор не дал ему жизни, каким образом заставит он его говорить страстно, пламенно, исступленно, когда автор заставил его говорить натянуто, надуто, риторически? От высокого до смешного — только шаг, и потому при неудачном исполнении чем выше идея, тем карикатурнее ее впечатление. Другое дело комедия. Там актер является более творцом, ибо иногда может придать персонажу такие черты, о которых автор и не думал. И вот почему наш несравненный Щепкин часто бывает так превосходен в самых плохих ролях. Он пересоздает их, а для этого ему нужно, чтобы они были только что небессмысленны. И это очень естественно, ибо здесь если автор не вдохновляет актера, то актер может вдохнуть душу живую в его мертвые создания, потому что здесь нужно одно искусство, а не чувство, не душа. Но в драме актер и поэт должны быть дружны, иначе из нее выйдет презабавный водевиль. В ней роль должна одушевлять и вдохновлять актера, ибо и обыкновенный читатель, совсем не бывши актером, может потрясти душу слушателя декламировкой какого-нибудь сильного места в драме. Искусство и здесь орудие важное но второстепенное, вспомогательное.

Я видел Каратыгина в четырех ролях (не упоминаю пустой роли, игранной им в драме «Муж, жена и сын»): в Ермаке, Ляпунове, Эссексе (в прошлый приезд его в Москву) и Карле Мооре (во второй раз). Чтобы подкрепить мои мысли фактами, буду говорить о последней. Ни в одной роли он не казался так решительно дурен, так холоден, так натянут, так эффектен. Ни одного слова, ни одного монолога, от которого бы забилось сердце, поднялись волосы дыбом, вырвался тяжкий вздох, навернулась бы на глаза восторженная слеза, от которого бы затрепетал судорожно зритель, бросило бы его в озноб и жар! Пробуждалось по временам какое-то странное чувство, похожее на чувство, происходящее от страха или от давления домового, но это чувство было мимолетно, мгновенно, ибо лишь только зритель начинал подчиняться его обаянию, как тотчас все оказывалось ложной тревогой, а актер спешил разрушить подобное впечатление или каким-нибудь изысканным эффектом или совершенным отсутствием чувства при крайнем усилии возвыситься до чувства, в чем, разумеется, он уже нисколько не виноват. Как, например, сыграл Каратыгин эту славную потрясающую сцену, в которой Карл Моор выводит отца своего из башни и выслушивает ужасную повесть его заключения? Он стремительно обратился к спящим разбойникам: это движение и выстрел из пистолета были сделаны грозно и благородно, а вопль: «вставайте!» был превосходен; но что же он сделал потом, как произнес лучший монолог в драме? Он (слушайте!

слушайте!), он отвел за руки, на край сцены, троих из главных разбойников и, обратившись к одному и, помнится, сжавши его руку, сказал: «Посмотрите, посмотрите: законы света нарушены!»; к другому: «Узы природы прерваны!»; к третьему: «Сын убил отца!» Оно и дельно — всем сестрам по серьгам, чтоб ни одной не было завидно. Нет, не так произносит иногда этот монолог Мочалов: в его устах это лава всеувлекающая, всепожирающая, это черная туча, внезапно разражающаяся громом и молнией, а не придуманные заранее театральные штучки. В одном только месте этой драмы Каратыгин был не дурен, когда говорил: «Как величественно заходит солнце!.. В юности моя любимая мысль была — жить и умереть подобно ему… Детские были мечты мои!» и не потому, чтобы он придавал этим словам особенное чувство, но потому, что произнес их просто, без натяжки, без фарсов.

Зачем мы ходим в театр, зачем мы так любим театр? Затем, что он освежает нашу душу, завядшую, заплесневелую от сухой и скучной прозы жизни, мощными и разнообразными впечатлениями, — затем, что он волнует нашу застоявшуюся кровь неземными муками, неземными радостями и открывает нам новый, преображенный и дивный мир страстей и жизни! В душе человеческой есть то особенное свойство, что она как будто падает под бременем сладостных ощущений изящного, если не разделяет их с другой душой. А где же этот раздел является так торжественным, так умилительным, как не в театре, где тысячи глаз устремлены на один предмет, тысячи сердец бьются одним чувством, тысячи грудей задыхаются от одного упоения, где тысячи *я* сливаются в одно целое *я* в гармоническом собрании беспредельного блаженства?.. Когда этот поэтический Моор, этот падший ангел, указывает на распростертого без чувств старца-мученика и нечеловеческим голосом восклицает: «о, посмотрите, посмотрите — это мой отец!», когда он, в награду за великодушный поступок своего товарища, возлагает на него обязанность мстить за своего отца и, подняв руки к небу, проклинает изверга-брата: «о, в вас нет души человеческой, нет чувства человеческого, если при этом вы не обомрете, не обомлеете от ужасного и вместе сладостного восторга…» Но полное, сценическое очарование возможно только под условием естественности представления, происходящей сколько от искусства, столько и от ансамбля игры. Но у нас невозможен этот ансамбль, невозможна эта целость и совокупность игры, ибо у нас с бешеными воплями Мочалова мешается рев и кривляние Орлова, Волкова, Рыкаловой и многих, многих иных прочих. Что ж тут делать? Остается смотреть внимательно на главный персонаж драмы и закрыть глаза для всего остального. Но ежели

и актер, занимающий главное амплуа, не выдерживает целости роли, будучи превосходен только в некоторых местах ее, — тут что остается делать? — Ловить эти немногие места и благодарить художника за несколько глубоких потрясений, за несколько сладких минут восторга, которые вы уносите из театра и память о которых долго, долго носится в душе вашей. Так смотрю я на игру Мочалова, этого требую я от игры его, это не редко получаю, и за это благодарю его…

Не таков Каратыгин; роли надутые, неестественные, декламаторские суть торжество его; он заставляет забывать о их несообразности и нелепости; там, где Мочалов насмешил бы всех, там он особенно хорош. Возьму для примера «Ермака» Хомякова. Закрывши рукой имена персонажей, я могу с наслаждением читать эту пьесу, ибо это собрание элегий и поэтических дум о жизни исполнено теплоты чувства и поэзии. Еще с большим наслаждением я выслушал бы их и от Каратыгина, только не в театре, а в комнате. Но как пьеса драматическая, «Ермак» просто нелепость. Чтобы заставить нас восхищаться им на сцене, надо сперва воротить нас к временам классицизма, к этим блаженным временам наперсников злодеев, героев, фижм, румян, белил и декламации. Но Каратыгин не побоялся взять на себя этой миссии, и он не совсем ошибся в своем расчете. Его всегдашнее орудие — эффектность, грациозность и благородство поз, живописность и красота движений, искусство декламации. Напрасно обвиняют его в излишестве эффектов; его игра не может существовать вне их. Я думаю, он был бы очаровательно прекрасен в роли «Димитрия Самозванца» и на вопрос Шуйского:

> Какая предстоит Димитрию беда?

мастерски бы ответил:

> Зла фурия во мне смятенно сердце гложет;
> Злодейская душа спокойна быть не может!

Да, я уверен, что театр потрясся бы до основания от грома рукоплесканий. И это очень вероятно, ибо позы, движения и декламации Каратыгина менее зависят от содержания и достоинства пьесы, чем от его удивительного искусства. Когда он бывает особенно хорош, когда он наиболее получает рукоплесканий? Когда падает в ноги отцу, обнимает его колени, бросается в объятия к жене, целует сына и, держа его на руках, бегает с ним по сцене, бросается в Иртыш, когда уносит на руках

отравленного Скопина-Шуйского, допрашивает Фидлера и выбрасывает его в окошко. Надобно заметить, что наша публика вообще очень смешлива: она смеется, когда ужасный Шейлок точит нож о свой сапог, она хохочет над страданиями бедного, благородного Матроса. Сцена между Ляпуновым и Фидлером должна бы рассмешить ее, но Каратыгин так благородно и грациозно выбросил за окно Усачева, что никто даже и не улыбнулся, кроме разве райка. Напротив, чудное дело! эта же самая публика рукоплещет от восторга карикатурным возгласам Ляпунова к своему мечу, или когда он так уморительно комически говорит Скопину: «Здорово, князь!» Каратыгин вполне разгадал нашу публику и глубоко понял ее требования: вот вам и причина, почему на нынешний раз так много фарсов прибавилось против прежнего. Если же он иногда уже чересчур пересаливает в них, так это оттого, что он испытывает, понравятся ли публике его новые выдумки.

Итак, какой же вообще характер игры его? Преодолевать трудности, делать все из ничего. А для этого, разумеется, нужны одни эффекты, одно искусство, обдуманность, предварительное изучение роли, созданной не автором, но актером. Смотря на его игру, вы беспрестанно удивлены, но никогда не тронуты, не взволнованы. Искусство без чувства — это классицизм, холодный, как зима, выглаженный, как мрамор, но пленяющий искусно отделанными формами. Впрочем, может быть, я и неправ, ибо насчет этого у меня свой образ мыслей, в котором меня целый свет не переуверит: я не понимаю, как мог восхищать своей игрой Тальма, ибо не понимаю, как можно восхищаться трагедиями Корнеля, Расина, Вольтера, в которых отличается этот любимец Наполеона. Где нет истины, природы, естественности, там нет для меня очарования. Я видел Каратыгина несколько раз и не вынес из театра ни одного сильного движения; в его игре все так удивительно, но вместе с тем так поддельно, придуманно, изысканно. Каратыгин — Марлинский сценического искусства, у него есть талант, но талант, образованный силой воли, прилежным изучением, но не самобытный, не природный, как у Мочалова, талант ходить, говорить, рассчитывать эффекты, понимать, где и что надо делать, но не увлекать души зрителей собственным увлечением, не поражать их чувства собственным чувством… Пластика, грациозность движений и живописность поз составляют сущность балетов, а в драме суть средства вспомогательные, второстепенные. Чувством можно заменить недостаток их, но никогда ими невозможно заменить недостаток чувства. А чем восхищались еще три года назад тому жаркие поклонники таланта Каратыгина? О, нет! давайте мне актера-

плебея, но плебея Мария, не выглаженного лоском паркетности, а энергического и глубокого в своем чувстве. Пусть подергивает он плечами и хлопает себя по бедрам, это дергание и хлопанье пошло и отвратительно, когда делается от незнания, что надо делать, но когда оно бывает предвестником бури, готовой разразиться, то что мне ваш актер-аристократ!..

Я сказал все, что хотел сказать. Почитаю нужным заметить, что никогда не бывал за кулисами, никогда не находился ни в каких отношениях с артистами, о которых сужу, и не знаком ни с одним из прочих, и поэтому судил без всяких личных предубеждений, без всякого личного пристрастия, по моей совести и разумению. Легко может статься, что мое мнение будет очень не важно как в глазах артиста, так и в глазах публики, но оно должно быть важно для меня, ибо тот недобросовестен, кто не дорожит своими мнениями, как человек, если не как литератор… Стыжусь и краснею, делая эту пошлую оговорку, но что же делать, когда не только толпа, но и некоторые из людей, руководствующих мнениями этой толпы, во всяком суждении, откровенно и резко высказанном не в пользу судимого лица, видят наветы, недобросовестность и недоброжелательство!

***(В. Г. Белинский.** Об игре Каратыгина. Собр. соч. в 4 томах. Том I, 1902, стр. 619–627.)*

## *3*

Каратыгин принадлежит к числу тех художников, которые в высшей степени постигли внешнюю сторону своего искусства. Я никому не навязываю моих убеждений, но не отказываю себе в праве иметь свои убеждения и открыто выговаривать их: я не пойду смотреть Каратыгина в роли Гамлета, которую он играет искусно, но в которой я требую от актера, кроме искусства, еще кой-чего такого, чего мне не может дать Каратыгин; я не пойду смотреть в роли Лира ни Мочалова, ни Каратыгина, потому что в первом, может быть, увижу Лира, но только Лира, а не короля Лира, а во втором — только короля, но не Лира-короля; я не пойду смотреть на Каратыгина в роли Отелло, потому что ровно ничего не увижу, но всегда пойду смотреть Мочалова в этой роли, потому что если иногда тоже ничего не увижу, зато иногда много увижу, точно так же, как всегда пойду смотреть Мочалова в роли Гамлета, потому что всегда увижу что-нибудь великое, а часто и много великого, но я никогда не пойду смотреть Мочалова в роли Лейчестера, Людовика XI, Велизария, и всегда пойду смотреть в

этих ролях Каратыгина. Игра Мочалова, по моему убеждению, иногда есть откровение таинства, сущности сценического искусства, но часто бывает и его оскорблением. Игра Каратыгина, по моему убеждению, есть норма внешней стороны искусства, и она всегда верна себе, никогда не обманывает зрителя, вполне давая ему то, что он ожидал, и еще больше. Мочалов всегда падает, когда его оставляет его вулканическое вдохновение, потому что ему, кроме своего вдохновения, не на что опереться, так как он пренебрег технической стороной искусства; поэтому он всегда падает и там, когда берется за роли, требующие отчетливого выполнения, искусства — в техническом смысле этого слова. Каратыгин за всякую роль берется смело и уверенно, потому что его успех зависит не от удачи вдохновения, а от строгого изучения роли, поэтому он падает только в ролях и сценах, требующих по своей сущности огненной страсти, трепетного одушевления, как в Отелло; но его падение видно не толпе, а немногим знатокам искусства. Оба эти артиста представляют собой две противоположные стороны, две крайности искусства, и оба они — представители наших столиц, со стороны вкуса и направления публики. Оба они достойны того уважения и той любви, которыми пользуется каждый на своей родной сцене. Без вдохновения нет искусства, но одно вдохновение, одно непосредственное чувство есть счастливый дар природы, богатое наследство без труда и заслуги; только изучение, наука, труд делают человека достойным и законным владельцем этого чисто случайного наследства; — и они же утверждают его действительность, а без них оно и теряется, и проматывается. Из этого ясно, что только из соединения этих противоположностей образуется истинный художник, которого, например, русский театр имеет в лице Щепкина. Односторонности сами по себе не удовлетворительны. Что мне за радость видеть умное, отчетливое, но холодное выполнение роли Отелло, в котором можно простить неровности, промахи, неудачи, но в котором нельзя простить недостатка бушующей, опустошительной страсти африканского тигра и великого человека вместе?.. С другой стороны, что мне за радость, увидевши в патетической сцене Лира с дочерью истинно оскорбленного отца-короля, видеть потом какого-то мещанина, который силится уверить, что будто он король!.. Впрочем, в историческом развитии искусства односторонности имеют свое значение, и потому будем желать, чтобы московский Мочалов не переставал, как Весталка, хранить священный огонь сущности своего искусства, без которого нет искусства, а есть только умение; и пусть петербургский Каратыгин не перестает

показывать, что такое художественность формы, без которой и истинное искусство недостаточно и неполно…

Каратыгин создал роль Велизария. Он является на сцену Велизарием и сходит с нее Велизарием, а Велизарий, которого он играл, есть великий человек, герой, который до своего ослепления является грозой готов и вандалов, хранителем христианского мира противу врагов, а после ослепления

… Видит в памяти своей
Народы, веки и державы…

Я — враг эффектов, мне трудно подпасть под обаяние эффекта; как бы ни был он изящен, благороден и умен, он всегда встретит в душе моей сильный отпор, но когда я увидел Каратыгина — Велизария, в триумфе везомого народом по сцене в торжественной колеснице, когда я увидел этого лавровенчанного старца-героя, с его седой бородой, в царственно скромном величии, — священный восторг мощно охватил все существо мое и трепетно потряс его… Театр задрожал от взрыва рукоплесканий… А между тем артист не сказал ни одного слова, не сделал ни одного движения — он только сидел и молчал… Снимает ли Каратыгин венок с головы своей и полагает его к ногам императора или подставляет свою голову, чтобы тот снова наложил на нее венок, — в каждом движении, в каждом жесте виден герой Велизарий. Словом, в продолжение целой роли благородная простота, геройское величие видны были в каждом шаге, слышны были в каждом слове, в каждом звуке Каратыгина; перед вами беспрестанно являлось несчастие в величии, ослепленный герой, который

… Видит в памяти своей
Народы, веки и державы…

Мы не будем в подробности разбирать игры и замечать лучшие места. Скажем только, что сцена, где поется романс Мерзлякова, была исполнена такого неотразимого поэтического обаяния, о котором нельзя дать словами никакого понятия, — и это опять было делом Каратыгина: седой герой, лишенный зрения, сидел на пне дерева и лицом, движениями головы и рук выражал те грустно-возвышенные ощущения, которые производил в нем каждый стих романса, петого о нем крестьянином, не подозревавшим, что его слушает сам тот, о ком он пел… Превосходная сцена!.. Сам романс хотя по недостатку

художественности и сделался несколько тем, что светские люди называют mauvais genre, но в нем так много чувства, души, некоторые стихи так удачны, а музыка так прекрасна, что его нельзя слушать без восторга и умиления.

***(В. Г. Белинский.** Александринский театр. «Велизарий». Соч. в 4 томах. 1902, том I, стр. 739–741.)*

## *4*

«Уголино» Полевого. В этой пьесе Каратыгин играл Нино. Читателям более или менее должно быть известно содержание пьесы. Я напомню только самую сильную сцену трагедии.

Два молодых существа, Нино и Вероника, любят друг друга, но они принадлежат к семействам, враждующим между собою и питающим мысль о мщении. Нино убегает с Вероникой, и они скрываются в горах, в хижине. Ежедневно Нино ходит в деревню за добыванием провизии. Сцена представляет площадку в горах; в ущелье видна хижина, и Нино с Вероникой сидят на скамье под деревом, перед его уходом на часок в деревню. Молодая пара наслаждается любовью, и Каратыгин особенно рельефно напирал на эту сцену, чтобы рельефнее вышла следующая за тем ужасающая, трагическая сцена. В роли Вероники я видел сначала г-жу Дюр, но она была полна для этой роли; а потом я видел в этой роли восхитительную Веру Самойлову, незадолго до того поступившую на сцену. Иллюзия нежных взаимных ласк была полная. Для Каратыгина Вера Самойлова была дитятей, его ученицей. Веронику беспокоит какое-то тяжелое предчувствие, а потому она старается как можно долее задерживать Нино; любящая друг друга парочка не подозревает, однако, что за нею уже следят.

Спустя немного по уходе Нино является дядя Нино, Уголино, который требует, чтобы Вероника следовала за ним. Вероника убегает, но Уголино догоняет ее, в ярости закалывает и оставляет кинжал, принадлежащий его врагу Руджиро, дабы отстранить от себя подозрение. Вскоре возвращается Нино, удивляется, что Вероника не бежит к нему, по обыкновению, на встречу, и полагает, что она спряталась где-нибудь за деревьями; но никого не видно и не слышно. Тогда Нино идет в хижину. Публика ждет неистового крика и вопля отчаяния; ничуть не бывало; в хижине царит гробовая тишина, и такая пауза длится несколько минут. Наконец, появляется на пороге Нино, молча, бледный, как смерть;

его ноги дрожат, он прислоняется спиной к стене хижины, у самых дверей, и молчание продолжается. Потом Каратыгин несколько нагибается и манит к себе рукой старика-пастуха, тут находящегося. Старик подходит, Каратыгин схватывает его за ворот у затылка, сильно нагибает его голову и тычет ее в низенькую дверь хижины. Тогда только Каратыгин раскрывает рот и спрашивает шопотом, но таким шопотом, от которого волос становится дыбом и который был слышен во всех концах залы: «Видал ли ты мертвых?» и повторяет этот вопрос раза три, причем с каждым разом усиливаются в голосе звуки подготовляемого рыдания, и затем Каратыгин грохается во весь рост на землю без чувств. После того прибегают люди, вместе с убийцей, и приводят Нино в чувство. Но когда он приходит в себя, когда ему показывают кинжал, тогда только вступает в свои права могучий голосовой орган Каратыгина; зритель слышит как бы рыкания льва в пустыне; нет меры проклятиям, нет тех тираний, которых не придумал бы Нино подвергнуть убийцу Вероники. Всю эту сцену Каратыгин ведет, не подымаясь еще на ноги. Так изображал Каратыгин ужасающую трагическую сцену, которая у всех виденных мною после Каратыгина актеров в этой роли выходила до невозможности слабой. В самом деле, момент для Нино ужасен, и нужен могучий талант, нужен для артиста большой ум, чтобы действительно потрясти зрителя и чтобы вся описанная сцена не представилась ему зрелищем балаганным. Белинский не видал Каратыгина в этой роли, но заметил в одной своей статье, что в этой роли Каратыгин должен быть превосходен и может пожинать лавры вместе с Полевым.[39] Эта ирония относилась к Полевому, а не к Каратыгину. Каратыгин должен был играть эту роль и играл ее более, нежели превосходно. Но и ирония относительно Полевого совершенно не заслужена, так как трагедия Полевого комбинирована искусно и удачно.

***(В. А. Панаев.** Воспоминания. Цит. по книге: **П. А. Каратыгин.** Записки. «Academia». Л. 1930, т. II, стр. 396–398.)*

## *5*

[На обеде по случаю открытия журнала «Пантеон», где присутствовало много литераторов и артистов], завязался диспут между Василием Андреевичем Каратыгиным и Виссарионом Григорьевичем Белинским по поводу статьи последнего в «Отечественных Записках» о недавних гастролях московского

трагика Мочалова на петербургской сцене. В этой статье Белинский восхищался в особенности исполнением роли Гамлета в шекспировской трагедии. Он назвал это исполнение «гениальным, вдохновенным, естественным» вследствие «истинно поэтического, глубокого понимания Мочаловым интенций великого автора»; он противопоставил его «свободную от всяких кулисных ходуль» игру той «рутинной по стопам Тальма развившейся школы», где всякий нюанс интонации, всякое ударение на какое-нибудь слово щепетильно рассчитаны по педантическим правилам доктринарной теории о «красивой декламации», где каждое движение тела, каждый шаг ноги, каждый жест руки, каждый поворот головы «разучены пред зеркалом». Каратыгин принял эту статью за враждебную, личную выходку против себя и, чувствуя себя крайне обиженным, стал язвительно оспаривать взгляды Белинского на драматическое искусство; начал говорить о долголетнем, всеми признанном и художественном своем служении искусству; высказал, да слишком горячо и резко, что не ему, Каратыгину, учиться еще у едва школьную скамью оставивших и далеко незрелых еще критиков и т. д. А тут вмешался еще Булгарин, начав говорить о «глупых» журналах, о с ума свихнувшихся новых «профетах искусства и науки» и далее в том же роде. Белинский, наконец, также разгорячился, да порядочно надавал сдачи. И пошли они втроем кричать: двое на одного, а один и того сильнее на двух. Напрасно Кони уговаривал спорящих успокоиться, напрасно Кукольник и Розен выказывали всю свою готовность поддерживать старания хозяина: все оказалось без результата.

***(Ю. Арнольд.** Воспоминания. Цит. по книге. **П. А. Каратыгин.** Записки. «Academia». Л. 1930, том II, стр. 362–363.)*

## А. Е. Мартынов

## *(1816–1860)*

### *1*

От Александринского театра к Чернышеву мосту строился ряд домов, в которых должна была поместиться вся

административная часть театра, театральная школа и квартиры артистам. Первоначальный фасад домов предполагался по плану Пале-Рояля в Париже. С двух сторон шли арки, а в глубине их должны были находиться помещения для кофейных и для магазинов. Государь изменил план, находя близкое соседство магазинов и кофейных со школой невозможным. Арки заделали и превратили их в жилые комнаты, в которых устроили гардеробную и разные другие помещения; над арками поместили воспитанников, а в верхнем этаже — воспитанниц. Во дворе выстроены были большие флигеля для квартир артистов. Но в это время театральные чиновники так размножились, что заняли лучшие квартиры, а для артистов остались маленькие квартиры, да и то, чтобы получить артисту или артистке квартиру, надо было иметь покровительство какого-либо чиновника. Отец переехал на частную квартиру.

Власть свою чиновники распространили на все; в театральной школе не оказывалось вакансий для детей бедных артистов, потому что чиновники их замещали детьми своих знакомых и тех артистов, которые делали им подарки. Чтобы дать место в школе своим протеже, чиновники придумали перед приемом детей выключать за бездарность уже взрослых воспитанников и воспитанниц, пробывших в школе несколько лет. Эти исключения были нововведением. По прежним театральным правилам, воспитанники при выпуске, если оказывались бездарными, назначались в статисты или поступали в хоры. Но и в хорах было набрано с воли множество народу. Были такие хористки, которые ни слова не знали по-русски, не понимали нот и не имели никакого голоса, а на сцене только разевали рот.

Так как к нам часто ходили играть в карты чиновники, имевшие власть, то я слышала от них, какие жертвы ими намечены для исключения. В числе этих жертв попался и воспитанник А. Е. Мартынов, которому оставалось еще год до выпуска. Мне его было очень жаль; я знала, что за него некому было заступиться.

Программа наук в школе была хорошая, но учение было плохое, так что исключенный воспитанник не мог себе найти заработка. Других театров, кроме императорских, тогда не допускалось.

Мне потому было жаль Мартынова, что он очень меня смешил, когда я стояла за кулисами во время спектакля, а он, находясь в той же кулисе с своими товарищами, передразнивал всех артистов, которые в это время говорили на сцене: Толченова, Каратыгина, моего отца[40] и др. Иногда Мартынов вдруг придавал своему лицу такое комическое выражение, что его

товарищи бежали из-за кулисы, будучи не в силах удерживаться от смеха. Мартынов был худенький, небольшого роста, с светло-белокурыми волосами и слегка вздернутым носиком.

Наступила масленица — страда артистов. Спектакли шли утром и вечером. Водевиль в двух актах «Филатка и Мирошка» делал большие сборы; по масленичному недельному репертуару его назначили давать под конец спектакля утром и вечером. Сюжет его был из народного быта: дурачок Филатка идет в солдаты за своего брата; сначала он очень трусит, но потом храбрится. Роль Филатки всегда играл А. В. Воротников, публика его очень любила и была снисходительна к нему, когда он зачастую в последнее время выходил на сцену, едва держась на ногах.

На первых днях масленицы государь Николай Павлович привез на утренний спектакль своих детей. Государь сидел в боковой царской ложе, и я стояла за кулисами против царской ложи. Только что начали последний акт пьесы, после которой должен был пойти «Филатка и Мирошка», вдруг сделалась суета за кулисами, все передавали что-то друг другу, чиновники бегали с потерянным видом. Оказалось, что Воротников не явился еще в театр. После розысков по трактирам, его привезли в театр, но в бесчувственном состоянии. Окачивали его холодной водой, но он не отрезвлялся. Надо было доложить директору. Я как раз стояла у кулисы, где из ложи директора устроен выход на сцену. Гедеонов прибежал впопыхах и жалобно произносил:

— Зарезали, злодеи! Не могли позаботиться заранее, все ли в сборе к последней пьесе. Я вас всех! Господи, что мне делать?

Все это Гедеонов говорил вполголоса, потому что на сцене шла пьеса.

— Я знаю роль Филатки… позвольте, я сыграю! — неожиданно для всех сказал Мартынов, подойдя к директору, который сначала шопотом выругал его «дурак», но потом, как бы вспомнив с ужасом, что «Филатка и Мирошка» не может итти, приказал Мартынову отправиться за собой в фойе, чтобы посмотреть — может ли он хотя кое-как сыграть Филатку. Из фойе директор вышел веселый и сказал подчиненным, которые за ним следовали:

— Может сыграть! Вот счастье! Что бы было без него! Одевайте его скорей.

Когда занавес опустилась, Мартынов уже был на сцене, в пестрединной рубахе, в лаптях и в белобрысом трепанном парике. Все с изумлением глядели на смельчака. Анонс сделали при поднятии занавеса. Мне было страшно за Мартынова, но я успокоилась, когда он начал играть. Он был так естественно

комичен, изображая дураковатого парня, что царские дети заливались смехом. Государь тоже улыбался. За кулисами была тишина, все напряженно следили за импровизованным дебютантом. Когда окончилась пьеса, то из царской ложи раздались детские голоса: «Мартынова, Мартынова!» Публика также кричала: «Мартынова!»

Успех дебютанта был полнейший, и Мартынов всю масленицу играл Филатку, потому что Воротников слег в постель, вероятно, простудившись от усердного окачивания холодной водой, когда его старались отрезвить. Болезнь Воротникова спасла Мартынова от исключения из театральной школы. Но чиновники все-таки считали себя компетентными судьями и назначили Мартынову при выпуске самое грошевое жалованье, как бездарному артисту, и не давали ему хороших ролей, выпуская его на сцену только на выходных ролях. Но после смерти Воротникова [в 1840 г.] не было комика, и поневоле пришлось заменить его Мартыновым. С ним поступали безбожно, заставляя его играть без отдыха зараз в трех водевилях, а иногда он скакал из Александринского театра в Большой, чтобы сыграть в четвертом. Жалованья ему не прибавляли: он получал вчетверо менее, чем какая-нибудь бездарная актриса.

Мартынов очень скоро сделался любимцем публики, она всегда встречала его аплодисментами, что вызывало зависть к нему за кулисами. Я видела раз, как государь громко смеялся, смотря какой-то водевиль, где играл Мартынов; это очень редко случалось с государем.

Мартынов долго бедствовал, особенно когда сделался семейным человеком.[41] Он не способен был, как другие актеры, заискивать расположение богатых театралов-купцов, которые давали денежные вспомоществования актерам. Некоторые артисты даже умели выпрашивать у них себе деньги на покупку дома. Имеющие власть чиновники покровительствовали тем артистам, которые в их именины и в новый год подносили им ценные подарки. В эти дни на квартиру такого чиновника, с черной и парадной лестницей, являлось множество поздравителей с приношениями. Мартынову из своего маленького жалованья трудно было делать подарки тем, от кого зависела прибавка жалованья. Только под конец его 25-летней службы уравняли его жалованье с товарищами, да и то дали ему менее разовых, хотя он, играя в один вечер в трех пьесах, получал менее, чем другой артист получал разовые за одну им сыгранную роль в водевиле. Эти разовые придуманы были директором для того, чтобы не увеличивать жалованья, которое назначалось артисту не свыше четырех тысяч ассигнациями в год: это

жалованье шло потом в пенсию за 25 лет службы на театре. Гедеонов накинул еще два года до получения пенсии; эти два года назывались «благодарностью». Бенефиса Мартынову тоже долго не давали, тогда как многие товарищи уже получили его.

Здоровье Мартынова очень расстроилось в последние годы, да и как было не расстроиться ему, когда он проводил целые дни в театре: утром на репетиции, а вечером на спектакле. Летом играл в Петергофском или Каменноостровском театрах.

Комедии А. Н. Островского дали возможность Мартынову показать, насколько он был талантливый артист, потому что, играя в пустых водевилях, он не мог вполне выказать свой талант.

Я была на первом представлении «Грозы» Островского. Мартынов так сыграл свою роль, что дух замирал от каждого его слова в последней сцене, когда он бросился к трупу своей жены, вытащенной из воды. Все зрители были потрясены его игрой. В «Грозе» Мартынов показал, что обладает также замечательным трагическим талантом. В конце мая 1860 года Мартынов взял отпуск на лето, чтобы ехать лечиться на юг, потому что у него стала быстро развиваться чахотка. Островский отправился вместе с ним. Мартынов приехал проститься к Панаеву и долго просидел у нас. Он возлагал большие надежды на поправление своего здоровья от отдыха и южного климата, но его худоба, кашель и зловещий румянец на щеках пугали меня.

— Мне необходим отдых! — говорил он. — Вы не можете себе представить, до чего я устал; мне теперь очень трудно выучить роль, тогда как прежде, бывало, прочитаешь раз-два свою роль — и готово! Притупил совершенно свою память в продолжение двух десятков лет заучиваньем массы глупейших ролей. Я дошел в последнее время до того, что начну играть на сцене, и вдруг чувствую, что у меня в голове перепутались роли, я начинаю импровизировать, и только благодаря хорошему суфлеру, который подавал реплики, я не сбивал других и дело сходило с рук.

28-го августа того же года [1860] получено было моим мужем из Москвы от Островского следующее письмо:

«Горе, любезнейший Иван Иванович, большое горе! — нашего Мартынова не стало. Он умер в Харькове[42] на моих руках. Без страдания, угасая день за днем, он скончался, как ребенок, не сознавая даже своего положения. Я только вчера приехал в Москву разбитый, усталый. Я вам напишу подробно в виде письма о его болезни[43] в продолжение четырех месяцев его жизни, дайте мне только немного опомниться. С Мартыновым я потерял все на петербургской сцене. Теперь не знаю, когда буду в

Петербурге, мне как-то не хочется туда ехать. Пьесу я выправил и посылаю вам, сделайте милость, прикажите получше просмотреть корректуру. В Крыму я кой-что приготовил, а теперь засяду за работу. „Сон на Волге“ постараюсь окончить поскорее. До свидания.

Преданный Вам *А. Островский».*

Еще до получения письма от Островского печальная весть о смерти Мартынова уже разнеслась по Петербургу.

В день прибытия тела Мартынова по Московской железной дороге [11 сентября 1860] собралась на площади у дебаркадера такая толпа народа, что, как говорится, негде было упасть яблоку. На протяжении всего Невского проспекта такая же сплошная масса ждала похоронной процессии. Движение экипажей было приостановлено, сама публика позаботилась не пропускать экипажей с боковых улиц, чтобы не давили народ. Полиция застигнута была врасплох, да она и не была нужна, потому что порядок везде был удивительный, с таким тактом и приличием держала себя публика.

Замечательно, что никаких приготовлений для встречи тела Мартынова не было, только появилось в двух или трех газетах извещение, что тогда-то гроб с телом Мартынова прибудет на Московский вокзал и последует на кладбище. Не было выбрано распорядителей. Не было подписок на венки, не устраивалось никаких депутаций, не раздавалось билетов для входа в кладбищенскую церковь. А торжественнее этих похорон трудно что-нибудь себе вообразить. В церкви было очень мало русских артистов, но зато очень много из французской и немецкой трупп, а театральные чиновники и начальство совсем не удостоили явиться на похороны Мартынова.

Много было толков о небывалых похоронах Мартынова. Некоторые даже как бы обиделись, что публика оказала ему такой почет. Я слышала, как одно значительное лицо негодовало: «Скажите, пожалуйста, — говорило оно, — везут гроб актера, и нет проезда по Невскому!.. Такого беспорядка не должна была допустить полиция! если видит, что не может сладить с толпой, требуй казаков, чтобы нагайками разогнали дураков!»

***(Авдотья Панаева.*** *Воспоминания. «Academia», Л. 1929, стр. 56–65.)*

***2***

Нерасположение к Гоголю всего страннее было встретить в Мартынове, артисте, действительно, одаренном выдающимся сценическим дарованием; уже самая тонкость чутья — принадлежность крупного таланта — должна была, казалось бы, подсказать ему, что ни один автор до Гоголя не давал ему столько материала для развития его комического таланта. Но Мартынов воспитывался в театральном училище в то время, когда на литературное образование не обращали почти никакого внимания; вся забота сосредоточивалась на приготовлении хороших танцовщиц и танцоров; выйдя на волю, он не имел времени доучиться. Пользуясь его возраставшим успехом на сцене, его заставляли играть чуть ли не каждый день, не обращая внимания, что такая усиленная деятельность могла иметь пагубное влияние на его здоровье. Я преднамеренно коснулся чутья Мартынова, потому что в начале своей карьеры он часто им только руководился, лишенный возможности обдумывать и изучать то или другое лицо пьесы. Ему случалось выходить на сцену, успев только бегло просмотреть роль; но уже и этого было для него достаточно, чтобы создавать иногда своеобразный тип. Раз он совсем не знал роли; вооружившись перед выходом длинным чубуком, он явился на сцену и через каждую фразу, подсказанную суфлером, стал производить долгие затяжки, придавая, в то же время, своему лицу и всей фигуре натянутый, недовольный вид; вышел от головы до ног тип строптивого, неуживчивого департаментского чиновника. Чутье подсказало ему также замечательную сцену в пьесе Чернышева «Не в деньгах счастье».[44] Изображая скрягу, отказавшегося от дочери и перед смертью неожиданно смягчившегося и признавшего дочь, Мартынов внес оттенок, о котором не помышлял автор: обнимая дочь в порыве раскаяния, скряга-отец начинает опасаться, что ее снова хотят отнять у него; он бешено обхватывает ее, комкает под собою и пугливо, как зверь, озираясь вокруг, начинает произносить какие-то дикие, невнятные звуки. Вся эта сцена, импровизированная Мартыновым, производила всякий раз потрясающее впечатление. Обаяние его как актера было так сильно, что стоило ему показаться на сцене, и, прежде чем он начинал играть, публика была уже наэлектризована. Никогда не забуду и его бенефиса; давали, между прочим, одноактную пьеску «Дочь русского актера»;[45] Мартынов играл роль отца; когда он в конце, обняв дочь, приблизился к рампе и пропел куплет:

Дитя мое, мой час пробил;
Я думал, мне дадут прибавку,
И вдруг нежданно получил

С печатью чистую отставку.
Но не забудутся во мне
Талант и гений исполинский,
И после смерти обо мне
Вздохнет театр Александринский!

страшно, право, было оставаться в креслах. Зрители партера поднялись со всех мест, как один человек; все бросились к оркестру; поднялся невообразимый шум, крики; стучали стульями и палками; из лож со всех концов летели букеты. Стены Александринского театра, наверное, в этот вечер должны были где-нибудь дать трещину.

***(Д. В. Григорович.** Литературные воспоминания. «Academia», Л. 1928, стр. 102–106.)*

## *3*[46]

«А[лександр] Е[встафьевич]! Публика вас ценит и любит. Каждая новая роль ваша для публики — новое наслаждение, а для вас — новая слава; вы постоянно слышите громкие выражения восторга, вызванного вашим дарованием и тридцатилетним честным служением искусству; вы, наконец, накопили столько приятных ощущений в зрителях, что они сочли долгом выразить вам лично и торжественно свою благодарность за те минуты наслаждения, которых вы были виновником; но в огромном числе почитателей вашего таланта есть некоторые, их у нас очень еще немного, которым ваши успехи ближе к сердцу, которым ваша слава дороже, чем кому-нибудь; это драматические писатели, от лица которых я и беру на себя приятную обязанность принести вам искреннюю благодарность.

Можно угодить публике, угождать ей постоянно, не удовлетворяя нисколько автора, примеры этому мы видим часто. Но ни один из русских драматических писателей не может упрекнуть вас в этом отношении; этого мало, каждый из нас, я думаю, должен признаться, что игра ваша всегда была одною из главных причин успеха наших пьес на здешней сцене. Вы не старались выиграть в публике насчет пьесы, напротив, успех ваш и успех пьесы были неразлучны. Вы не оскорбляли автора, вырывая из роли серьезное содержание и вставляя, как в рамку, свое, большею частью, характера шутливого, чтобы не сказать резче. Ваша художественная душа всегда искала в роли правды и находила ее часто в одних только намеках; вы помогали автору,

вы угадывали его намерения, иногда неясно и неполно выраженные; из нескольких черт, набросанных неопытной рукой, вы создавали оконченные типы, полные художественной правды.

Вот чем вы и дороги авторам, вот отчего и немыслима постановка ни одной сколько-нибудь серьезной пьесы на петербургской сцене без вашего участия; вот отчего даже при самом замысле сценического произведения каждый писатель непременно помнит о вас и заранее готовит для вашего таланта место в своем произведении, как верное ручательство за будущий успех.

Поблагодарим вас и за то, что вы избежали искушения, которому часто поддаются комики, — искушения тем более опасного, что оно льстит скорым, без труда дающимся, успехом. Вы никогда не прибегали к фарсу, чтобы вызвать у зрителей пустой и бесплодный смех, от которого ни тепло, ни холодно. Вы знаете, что, кроме минутной веселости, фарс ничего не оставляет в душе, а продолжаемый и часто повторяемый доставляет актеру в лучшей публике вместо уважения чувство противоположное.

Наконец, самую большую благодарность должны принести вам мы, авторы нового направления в нашей литературе, за то, что вы помогаете нам отстаивать самостоятельность русской сцены. Наша сценическая литература еще бедна и молода (это правда); но с Гоголя она стала на твердой почве действительности и идет по прямой дороге. Если еще и мало у нас полных, художественно законченных произведений, зато уж довольно живых, целиком взятых из жизни типов и положений, чисто русских, только нам одним принадлежащих; мы уже имеем все задатки нашей самостоятельности. Отстаивая эту самостоятельность, работая вместе с нами для оригинальной комедии и драмы, вы заслуживаете от нас самого горячего сочувствия, самой искренней благодарности. Если бы новое направление, встретившее на сцене огромный переводный репертуар, не нашло сочувствия в артистах, дело было бы сделано только вполовину. Ваше художественное чувство указало вам, что в этом направлении — правда, и вы горячо взялись за него. Приобретя известность репертуаром переводным, вы не смотрите с неудовольствием на новые произведения. Вы знаете, что переводы эфемерных французских произведений не обогатят нашей сцены, что они только удаляют артистов от действительной жизни и правды, что успех их в неразборчивой публике только вводит наших артистов в заблуждение насчет их способностей, и рано или поздно им придется разочароваться в этом заблуждении. Несмотря на все старания, на всю добросовестность исполнения переводных пьес, нашим артистам

никогда не избежать смеси французского с нижегородским. Переводные пьесы нам нужны, без них нельзя обойтись; но не надо забывать также, что они для нас — дело второстепенное, что они для нас роскошь, а насущная потребность наша — в родном репертуаре. Честь и слава вам, А[лександр] Е[встафьевич]! Вы поняли отношение переводного репертуара к родному и пользуетесь и тем и другим с одинаковым успехом.

Вы едете запасаться здоровьем. Счастливого вам пути, А[лександр] Е[встафьевич]. Запаситесь им как можно более! Для нас, драматических писателей, оно дороже, чем для кого-нибудь. Верьте, что между искренними желаниями вам долгих дней желания наши — самые искренние. Господа! Я предлагаю еще раз выпить за здоровье А[лександра] Е[встафьевича].»

*(Сочинения **А. Н. Островского** [с примеч. Н. Долгова]. Л. 1924, т. X, стр. 544–546.)*

## Пров Садовский

### *(1818–1872)*

### *1*

Пальма первенства в «Бедной невесте», как и всегда, принадлежала Садовскому. При первом выходе на сцену Беневоленского Пров Михайлович был так важен, так преисполнен чувством собственного достоинства при посещении семьи (где есть бедная невеста), которую он так осчастливил своим приездом, что казалось — вошел не Беневоленский, небольшого роста, толстенький в вицмундирном фраке чиновник, а сам император Николай Павлович, до такой степени величествен был Садовский.

С такой же торжественностью вел он всю роль, которая была действительно его торжеством. Увы! с Садовским умер и Беневоленский… Жест, которым показывал он в окно новую вороную пристяжную лошадь, интонация ответа, на вопрос Добротворского:

— Чай, не купленая?

— *Разумеется.*

Все последующие рассуждения, что женитьба — вопрос очень

важный в жизни каждого, особливо в *его* (Беневоленского) жизни… при его состоянии, при собственных лошадях, прекрасной квартире.

— Следовательно, чего я должен искать, я вас спрашиваю? — вопрошал Садовский мать невесты. И на ее ответ:

— Подругу жизни.

Соглашаясь с этим, Пров Михайлович заметил только, что, сколько ему известно, всякая жена есть подруга жизни; он же преимущественно ищет *хозяйку.* Его дело приобретать *всеми* силами, ее — хозяйничать.

В этих словах вылился у Садовского целиком весь Беневоленский.

Как ясно разъяснил тоже Пров Михайлович, что он не ищет состояния, потому что богатую девушку, по незначительности его происхождения и даже самого положения в свете, за него не отдадут; но для благородной, образованной, но *бедной* невесты он — находка. Потом, оговорившись, что хотя не может похвалиться красотой (заметив однако, что красота в мужчине последнее дело), ни образованием, полученным, как говорится, на медные деньги, он стал перечислять все свои достоинства как жениха, в число которых не забывал включить также и свою развязность, *даже с дамами;* и когда в перечень этих достоинств вставила Незабудкина:

— Чтоб был *и* непьющий, — поспешно согласился и с этим Садовский.

— Конечно!.. — но тут же пояснил. — А знаете ли вы, сударыня, я вам осмелюсь сказать, что в мужчине *это даже ничего*… в женщине это порок, я с вами согласен, а для мужчины даже составляет иногда необходимую потребность. Особливо если деловой человек: должен же он иметь какое-нибудь развлечение.

Очень характерен был в исполнении Садовского разговор о музыке вообще и странном случае, вследствие которого Беневоленскому не удалось слышать оперу «Роберт-Дьявол»: собрались было целой компанией и то не попали.

— Как же это? — интересуется Анна Петровна.

— *Очень просто.* Мы, прямо из присутствия, зашли обедать в трактир, чтоб оттуда отправиться в театр. Ну, люди молодые, про театр, то и *позабыли,* так и просидели в трактире.

Хозяйка предлагает чаю; как сейчас вижу серьезное выражение лица Садовского, с которым он объявил, что до него он не охотник; и его одобрение Добротворскому, посоветовавшему подать водку и закуску.

— Это ты не дурно выдумал, Платон Маркыч, — и обращение

к невесте, глядя на часы: — Я обыкновенно в это время водку пью, такую уж привычку сделал, — и тут же переход (Максим Дорофеич человек деловой, он не любит терять время) к рассуждению о любви.

— Ваша маменька об любви рассуждает как старый человек; я им не хотел противоречить, потому что понимаю уважение к старшим. А я совсем противного мнения о любви. Только у нас дел очень много… Нам подумать об этом некогда.

Как нежно кончил это любовное объяснение Садовский вопросом:

— Какие вы *конфеты* любите?

Изумительно верно был взят им тон светского разговора после ответа Марьи Андреевны, что она никаких не любит конфет.

— Не может быть, вы меня обманываете! Вы хотите, чтоб я угадал ваш вкус… — Платон Маркыч, какие Марья Андреевна конфеты любят, *они не сказывают?*

По просьбе Беневоленского, невеста начинает играть на фортепиано. Садовский, выпив водки и не прожевав закуску, начинает подпевать; Марья Андреевна перестает играть. С какой невозмутимой уверенностью проговорил Пров Михайлович:

— Не в тон взял… Сделайте милость, продолжайте.

При похвале «проворству» игры Марьи Андреевны как сказалось происхождение из духовного звания, в воспоминании о своем товарище, регенте певчих, который на фортепианах мог по слуху подобрать все, что угодно, а проворства в пальцах (при игре) не было… Ну вот что хотите, нет проворства! — И тоже на предложение Добротворского выпить еще водки, как говорит латинская пословица: репетиция… с каким чувством подхватил Пров Михайлович: — Est mater studiorum… Налей.

Это «налей», сказанное много раз, пока *бедная* невеста выказывала свой музыкальный талант, повторяемое на разные лады, выражало все довольство ценителя-паши красотой, образованием и талантом предлагаемой ему наложницы! Возгоревшаяся страсть, разжигаемая выпитою водкой, раболепством продавцов «рабыни», кипела в сердце и отражалась на воспаленном лице; недоставало только платка, который мог бы он кинуть своей избраннице, чтобы в игре Садовского Беневоленский преобразился в восточного властелина, но такт светского человека и уменье вести себя с дамами не оставили его даже и в эту минуту! И вместо того, чтобы кинуть платок, Садовский только сказал: я влюблен! Но как говорил он свое признание:

— Послушай ты, Платон Маркыч, довольно с тебя этого: *я*

*влюблен,* я деловой человек, ты меня знаешь, я пустяками заниматься не охотник; но я тебе говорю: я влюблен. Кажется, этого довольно.

А продавщица спрашивает шопотом:

— Что он вам говорил?

Равнодушно щамкает маклер:

— Говорит: влюблен.

— Что? — переспрашивает, не дослышав, Анна Петровна.

— Влюблен, говорит.

— Ну, и слава богу. Потчуйте его, отец мой, хорошенько! — только отвечает счастливая мать.

Наконец, последовало прощание, полное своеобразного такта и собственного достоинства, несмотря на все очарование невестой:

— Извините меня, Анна Петровна, мне пора, у меня дела много, я ведь человек деловой. *Позвольте мне выпить рюмку вина* и проститься с вами.

На приглашение хозяйки закусить что-нибудь уже в дверях уходивший Садовский останавливался и со словами:

— Нет-с, покорно благодарю. Я выпью *еще* рюмку вина, и имею честь откланяться, — возвращался, выпивал рюмку, при сем удобном случае снова прощался с Марьей Андреевной, опять нежно целовал ее ручку, вновь обещал привезти конфет… и… удалялся.

Купля совершилась. Происходит парадный сговор, глазеть на который приходят разные зрители. Надобно было видеть игру Садовского, чтобы понять всю радость, все счастье от достигнутой цели Беневоленского, когда он, приняв нужные меры, чтобы не затесалась в числе зрительниц приданого и невесты его покинутая любовница (способная сделать дебош), оставшись, наконец, один, перед зеркалом, вспоминает свою прошлую жизнь.

Что он был, Максимка Беневоленский? Мальчишкой сидел в затрапезном халате в приходском училище… потом кланялся каждому встречному, чтоб не прибил как-нибудь… А теперь? Его рукой не достанешь… *вот она, история-то!* И выходит, что в жизни главное — ум… и *предусмотрительность.*

— Нужда ум родит, а ум родит деньгу, а с умом да с деньгами все можно сделать.

Проговорив эти слова, Садовский погружался в думу.

С самодовольством, выйдя из задумчивости, задавал себе вопрос Садовский:

— Не поучиться ли мне танцовать? Поучусь. Или не надо?.. Нет, что! Деловому человеку неловко. А иногда так тебе и хочется поплясать.

Как хороши были немногие им сделанные «pas», нечто среднее между «chassé en avant» французской кадрили и задорным выступом с переводкою плечами в русской пляске… но кто-то вошел в комнату; до сих пор вижу Садовского, как он вдруг остановился, быстро поправившись, принял внушительную позу и взором Юпитера громовержца посмотрел на вошедшего.

***(М. А. Стахович.*** *Клочки воспоминаний. М. 1904, стр. 319–326.)*

## *2*

Я как теперь вижу оборванного, небритого, съежившегося от холода человека, сталкивающегося в дверях с Любовью Гордеевной и останавливающего ее шутливым окриком. Он входит в комнату, приподняв плечи и плотно прижав руки, засунутые в карманы, как жестоко иззябший человек, и в этой жалкой позе он умеет придать себе достоинство, вызвать одновременно и искренний смех, и глубокое участие, и живой интерес. Он еще ломается, нараспев произносит свои прибаутки, в особенности там, где они имеют рифмованную форму («вот и этот капитал взял да пропил, промотал»). Когда начинается рассказ «линии, на какую он попал», напускное шутовство уступает место горькому юмору, тяжелому смеху над самим собой. Эта скорбь о погибшей молодости, о глупо растраченных средствах как будто выходила еще рельефнее от театрально-трагического тона, какой он придавал ей, с большим разнообразием оттенков, пародируя приподнятую интонацию трагических декламаторов того времени. Это был чрезвычайно удачный прием, в котором известные места выделялись необыкновенно естественно и уместно. […]

Впечатление, оставленное первым актом, удивительно довершалось последним. Уже перед приходом Любима Торцова, о котором возвещают гости, отчасти распотешенные, отчасти смущенные его «штучками» и «пулями», зритель находится в нетерпеливом ожидании. Все покорились Коршунову: и обезумевший Гордей Карпыч, и безгласная Пелагея Егоровна, и растерявшаяся Любовь Гордеевна; бесчеловечный каприз двух стариков-самодуров неудержимо ведет дело к ужасной развязке. У зрителя делается легче на душе, когда входит Любим Торцов: он ничего не побоится, он всем скажет правду в глаза. Это чувствовалось, когда Садовский, хотя и с прибаутками, но смело обращается к Коршунову и еще спокойно, не оставляя шуточного

тона, начинает упрекать своего обидчика. Коршунов даже не придает значения его упрекам; он хочет обратить их в шутку и просит Гордей Карпыча не выгонять брата, чтобы тот еще «пошутил, поломался». Но когда он больно задевает Коршунова и тот, теряя самообладание, требует, чтобы его выгнали, Любим Торцов, у которого «кровь заговорила», вдруг вырастает. Это мгновенное превращение из шута в человека, сильного тем, что у него чистая совесть, чувствующего себя в эту минуту головой выше всех, пресмыкающихся здесь перед Коршуновым, которому он один в глаза высказывает должную оценку, — этот переход был у Садовского необыкновенно эффектен. Что-то истинно трагическое, величавое было в этом нищем, когда он не позволяет дотронуться до себя и с глубоким убеждением, которое должно было сообщаться всем, кто его слышал, говорит: «Любим Торцов пьяница, а лучше вас». И все чувствовали, что он вправе был сознавать в себе большую нравственную силу, когда требовал, чтобы ему освободили дорогу. Этот выход у Садовского — серьезный, с гордо поднятой головой — достойно завершал всю эту сильную сцену. В заключительных словах ее все напускное — и трагизм, и шутовство — спадали с Любима Торцова: он делался трогательно прост, и это придавало последним его фразам потрясающую силу. Зритель чувствовал, что этот «червяк ползущий, ничтожество из ничтожеств», как он себя называет, пережил минуту истинного торжества: не из личной злобы, потому что сам он «давно простил», а ради спасения других, которым Коршунов готовился сделать величайшее зло, он сорвал с него маску, выговорил ему в глаза правду, которой тот не стерпел и этим обличил себя. Непривычное возбуждение уже улеглось в Любиме Торцове, когда он присоединяет и свой голос к просьбам женщин и Мити. Задушевно-нежно звучал голос Садовского, когда он говорил брату: «Брат, отдай Любушку за Митю!» Слезы звучали в его голосе, когда, приплясывая перед братом, показывал ему, «каков он франт стал». А когда он становился на колени, прося «пожалеть и Любима Торцова», в театре не могло быть никого, кто не прослезился бы, слушая горькую просьбу этого исстрадавшегося человека. Описать этот эффект нельзя: он весь заключался в глубоко западающем в душу, трогающем самые чувствительные струны ее голосе артиста. «Брат, отдай Любушку за Митю, — он мне угол даст. Назябся уж я, наголодался…» — непередаваемый, надрывающий сердце звук этих слов я как будто и теперь еще слышу. Лишнее прибавлять, что такое исполнение делало вполне естественной быструю развязку пьесы. Гордей Карпыч, остававшийся глухим к голосу дочери и к голосу жены, издевавшийся над человеком, избранным

дочерью, трогается этим воплем, вылетающим из наболевшей груди, сосредоточивающим все страдания его несчастного брата. Сколько же сил должно было быть в этом крике исстрадавшейся души, чтобы заставить пошевелиться чувство жалости в сердце человека, может быть, никогда не знавшего этого чувства! И эта безусловно покоряющая сила была в игре Садовского, и все чувствовали, что ей нельзя не уступить…

Исполнение Садовского указало драматическую высоту роли Любима Торцова и навсегда обеспечило ей место в русском репертуаре. Это исполнение вошло в наши театральные традиции, являясь идеалом его. Другие исполнители давали лишь его варианты, выдвигая те или другие стороны роли, но сценическая фигура Любима Торцова и основной тип ее даны были Садовским. Высокий предел драматизма, до которого он поднял эту роль, и теперь продолжает и, вероятно, долго еще будет служить пробным камнем для дебютантов на бытовые роли.

***(Д. А. Коропчевский.** Пров Михайлович Садовский. Из «Воспоминаний о Московском театре». «Ежегодник имп. театров», сезон 1894—95 г., приложения, кн. II. стр. 24–28.)*

# III. Столичные театры 50—90-х годов XIX века

## Малый театр

[В Москве 60-х годов] серьезное, настоящее театральное дело было полностью сосредоточено в Императорских театрах, которые, за исключением симфонической и камерной музыки, были не только единственными представителями драмы, оперы и балета и вообще живого искусства и художественной стороны жизни Москвы, но были (я говорю в данном случае про Малый театр) для молодежи школой и ареной общественности, единственной еще в то время почвой, на которой легально могли выражаться целою группой людей не личные, а общественные симпатии, высказываться одобрение или неодобрение авторам и тем или другим веяниям и идеалам, олицетворявшимся на сцене. Театр представлял поэтому нечто большее в общественном сознании, чем теперь, и к тому же, за отсутствием в то время публичных лекций, чтений, рефератов, был единственным серьезным культурным развлечением. Роль и значение его были весьма крупны, и Малый театр с честью нес свои обязанности, удовлетворяя предъявлявшимся к нему требованиям, чему в значительной степени содействовал А. Н. Островский, драмы и комедии которого занимали центральное место в репертуаре Малого театра и многие из произведений которого, нося обличительный характер, являя из себя протест против пошлости, невежества, отсталости и других пороков современного автору общества в разных его классах и взывая к гуманности, просвещению и вообще прогрессу, совпадали с настроением молодежи и поддерживали его.

Если, не говоря об Островском, репертуар Малого театра имел несколько случайный характер и даже изобиловал пьесами невысокого качества, а также уделял слишком много места и внимания водевилю, то к достоинствам его надо было отнести то, что Грибоедов и Гоголь никогда «не сходили с репертуара», что Шекспир и Мольер не были забыты и ставилось все лучшее, что давали тогдашние авторы: Алексей Толстой, Боборыкин, Писемский, Потехин, Аверкиев, Манн, Дьяченко и другие русские драматурги. Кроме того, необходимо принять во внимание, что руководителям театра приходилось до известной степени считаться со вкусом публики, в которой было еще много незрелого, почти детского и для которой оценка Репетиловым

водевиля не утратила значения. Псевдоклассическая трагедия уже сошла вместе с Мочаловым со сцены, романтическая драма тоже теряла понемногу почву, занималась заря бытовой, реальной, современной и исторической, драмы. Бытовая комедия, представленная, главным образом, произведениями Островского, заняла уже солидное, незыблемое положение. Но надо сказать, что иначе оно и не могло быть, ибо драмы и комедии Островского исполнялись на сцене Малого театра с таким «ансамблем», до такой степени талантливо, что это исполнение нельзя было не признать совершенством. И в настоящее время произведения Островского исполняются превосходно на московской Малой сцене, лучше без сравнения, чем в Александринском, Художественном и других театрах, чему не мало содействует сохранившаяся, благодаря живой преемственности, традиция игры того времени, о котором я пишу, но в шестидесятых годах было то, что постановкой руководил сам Островский, а исполнителями выступали такие актеры, как П. М. Садовский, Шумский, Самарин, Живокини, Никифоров, и актрисы Васильева, Акимова, Медведева, Колосова, Федотова, Никулина.

Состав труппы Малого театра был, действительно, выдающийся, каким он едва ли когда-либо был до и после той эпохи. Все переименованные мною актеры и многие другие — Рыкалова, Бороздина, Музиль, Петров, Решимов, Федотов, Рассказов — были первоклассными артистами, а некоторые из них прямо выдавались талантливостью, которая била в них ключом. Это были самородки, и иным из них дарование заменяло и эрудицию и даже необходимость усиленной работы.

Недостатком Малого театра, особенно с нашей теперешней точки зрения, было незначительное внимание, уделявшееся постановке, и не только в отношении декораций, костюмов и аксессуарной части, часто очень грешивших против исторической правды, но и в отношении народных сцен и игры второстепенных и бессловесных актеров. Полного «ансамбля», подразумевая под ним все решительно до мелочей обстановки, не было; этот ансамбль существовал в полной мере в самом, конечно, существенном — в игре главных действующих лиц, но в мелочах он отсутствовал. На них тогда, в до-мейнингеновскую эпоху, не обращали внимания; все сводилось к игре премьеров. Поэтому случалось, что маленькие, но нужные по ходу пьесы роли исполнялись очень плохо и пятном, впрочем, мало замечавшимся публикой, ложились на целостность исполнения. В числе актеров Малого театра рядом с «гигантами сцены» были и более чем слабые лицедеи, плохо даже державшиеся на сцене и совершенно, например, не умевшие носить костюмов, в которых они не только

не походили на изображаемых ими элегантных синьоров и синьор или именитых бояр и боярынь, но были прямо смешны. Замечалось тоже кое-когда, что случалось и с премьерами, недостаточно твердое знание ролей; случалось, что и вся пьеса, мало прорепетированная, шла не гладко, с заметными шероховатостями и паузами. Наконец бывало, что участвовавшие в маленьких пьесах и водевилях корифеи театра играли небрежно, спустя рукава. Необходимо признать, кроме того, что ни режиссерская часть, ни большинство самих исполнителей не работали кропотливо и усидчиво по разным источникам над разбором предназначенной к постановке пьесы, над изучением представляемой на сцене эпохи и углублением в духовное «я» действующих лиц. Были, конечно, исключения, но очень многие играли по традиции и, как говорилось, «нутром».

Все эти дефекты покрывались, однако, сторицею талантливостью членов труппы, и, например, исполнение «Грозы» и «Каширской старины» производило на зрителя такое действие, что он еще долгое время оставался под обаянием протекшей перед его глазами драмы и носил в душе образы Катерины и Марьицы в классически прекрасном исполнении Г. Н. Федотовой. В обеих пьесах она и Н. А. Никулина составляли удивительную по красоте и жизненности пару; в «Грозе» участвовал также, играя Дикого, П. М. Садовский, а в «Каширской старине» С. В. Шумский, исполнявший роль старика Бородавки так просто, задушевно и с таким прирожденным благородством, что в сцене с Коркиным, которого неподражаемо играл И. В. Самарин, он был величествен и глубоко трогал взволнованного зрителя; если вспомнить, что в той же пьесе участвовали еще Никифоров и Акимова, то станет понятным горячее увлечение театром, которое царило в те годы.

Блистательно шло шекспировское «Укрощение строптивой» с Колосовой, а потом Федотовой в роли Катарины, Самариным — Петруччио и Живокини — Грумио. Вскоре, впрочем, Самарин совсем оставил роли, в которых требовалась молодость, и окончательно перешел на амплуа père noble, в котором он был особенно хорош. Великолепная игра актеров скрашивала даже совсем незначительные пьесы, и я помню, как в теперь уже забытой комедии «Воробушки» весь театр плакал благодаря Самарину. Одной из его лучших ролей был Фамусов в «Горе от ума». Самаринскому пониманию и исполнению этой роли последовал А. П. Ленский, игра которого в «Горе от ума» была весьма близка самаринской.

Наиболее вдумчивым и «работающим» был в мужском персонале труппы, думается, С. В. Шумский, игра которого отличалась всегда, даже в самых небольших ролях,

законченностью и тонкой отделкой всех деталей. Он был менее талантлив, чем Садовский, но умел достигать желаемого впечатления на публику и обладал очень ценною на сцене способностью быть разнообразным и прямо неузнаваемым в различных ролях. Репертуар его был колоссальный: Кречинский, старик Бородавка, Аркашка в «Лесе», Иоанн Грозный — Толстого, Хлестаков, Фрол Скобеев, Ришелье и т. д. до бесконечности. А кроме того, Шумский участвовал и в легких комедиях и водевилях и везде был оригинален, правдив и интересен. Раз как я вспомнил о Фроле Скобееве, не могу не упомянуть о Н. А. Никулиной, игравшей в этой пьесе роль сестры Фрола. Она была замечательно мила, своеобразно красива и увлекала весь театр искрившимся весельем и правдивой живостью. Прекрасным партнером ей был Решимов в роли ее жениха.

Давно уже сошли со сцены классические комики доброго старого времени — В. И. Живокини и С. П. Акимова, но яркие образы их нельзя забыть тому, кто видел их на сцене. Природа, казалось, специально создала обоих для того амплуа, которое они занимали в Малом театре, снабдив всеми физическими и душевными качествами, особенно важными для представителей комизма. Одно появление их на сцене уже вызывало веселое, даже радостное настроение, оба они казались носителями здорового, искреннего веселья и безграничного добродушия. Едва ли Живокини и Акимова, получив роль в новой пьесе, много работали над ней; они, думается, ограничивались созданием внешнего образа лица, роль которого им доставалась, и затем в эту внешнюю оболочку вкладывали, не стесняясь другими условиями, присущий им юмор, живость и то добродушие, о котором я говорил. Если они не всегда верно изображали тип, имевшийся в виду автором, и грешили иной раз в самой игре, приближаясь к буффонаде, то им этот грех прощался невольно даже благодаря неудержимому смеху, который они вызывали. И Живокини и Акимова были великолепны в целом ряде серьезных пьес, но мне удивительно ярко вспоминается ничтожный водевиль «Сперва скончались, потом повенчались» где оба были неподражаемо милы, а вся зрительная зала погибала от смеха.

Долго актеру Малого театра Вильде пришлось бороться с нерасположением к нему публики; он не понравился в Гамлете и Чацком, и эти неудачно исполненные роли надолго сделали его антипатичным москвичам; ему даже шикали, что совсем не водилось в Малом театре; но он был человек развитой и много и упорно работал, постепенно совершенствуясь. Под конец своего пребывания в Малом театре он значительно «обыгрался» и был в некоторых ролях недурен.

Молодыми комиками были: скоро сравнительно покинувший Малый театр Рассказов и Музиль. Первым особенно удачно исполнялись бытовые роли в пьесах Островского, а Н. И. Музиль, конечно, памятен современной публике. Е. Н. Васильева и Н. М. Медведева перешли в то время на роли старух, и первая из них была такой «grande dame», какой потом Малый театр не видывал. Были актеры, не настолько выдающиеся, как Садовский, Самарин и Шумский, но отличавшиеся исполнением какой-нибудь одной или нескольких ролей. Так, всем известно было, что Дмитревской замечательно хорош в Осипе («Ревизор»), а Степанов — в князе Тугоуховском («Горе от ума») и в водевиле «Ямщики, или как гуляет староста Семен Иванович». В «Горе от ума» публика с нетерпением ждала сцены бала у Фамусова, во время которого старик Никифоров танцовал с одной из «княжен», девочкой лет двенадцати, мазурку, а во время представления «Льва Гурьича Синичкина» — момента, когда Живокини окажется играющим на литаврах в оркестре; в тогдашней публике было много наивного. В ролях иностранцев выдавался Петров, вообще хороший актер, великолепно проводивший в пьесе «Гувернер» заглавную роль.

В семидесятом году состоялся дебют М. Н. Ермоловой, репутация которой, как совершенно исключительной драматической актрисы, сразу и твердо установилась после выхода ее в «Эмилии Галотти».

***(Н. В. Давыдов.** Из прошлого. М. 1914, стр. 101–103, 105–109.)*

## Великие русские актеры

### И. В. Самарин

***(1817–1885)***

Из старых актеров я помню Самарина на его 50-летнем юбилее в 1884 году. Это был первый парадный спектакль на моей памяти. Я был уже юношей и помню, как захватило меня это торжественное чествование, которое было устроено Самарину в Большом театре. Все, что было лучшего и талантливого в то время, как прославленного, так и молодого, — все собралось на сцене, в ожидании юбиляра. В первой части пролога, написанного актером Вильде белыми стихами, М. Н. Ермолова изображала

Трагедию, а Г. Н. Федотова — Комедию. Одна у другой оспаривали Самарина, доказывая на него каждая свои права.

**Комедия**

Сознайся в том: я более имею
Причин сочувствовать ему, чем ты.
Он ближе мне, ко мне любви он больше
Питал всегда…

**Трагедия**

Нет, в этом я поспорю.
Когда предстал он в первый раз на сцене
Цветущим юношей, почти ребенком,
Я на него вниманье обратила
И славный путь артисту предрекла…

Из этого спора должно было выясниться, что Самарин одинаково близок и дорог как комедии, так и трагедии. Если припомнить, что имена Ермоловой и Федотовой были самыми популярными артистическими именами того времени, что обе актрисы были самыми любимыми героинями сцены, то нетрудно представить, какое впечатление производило на зрителей их выступление в торжественный момент.

Во второй картине того же пролога участвовала вся труппа: старшие актрисы Медведева, Акимова, Рыкалова, затем Федотова, Ермолова, Никулина, затем Макшеев, Музиль, Ленский, Решимов, Правдин, Садовский — всё это крупнейшие фигуры того времени. Все они участвовали в «Ряде воспоминаний», называя вместе с характеристикой великие имена предшественников, которые вместе с Самариным составляли гордость и славу Малого театра: Мочалова, Щепкина, Шумского, Садовского, и в связи с произносимым именем появлялись на экране портреты этих славных предшественников.

Настроение поднималось с каждой минутой. Наконец, возгласили:

— Самарин идет!

Хор запел «Славу», артисты выстроились для встречи, и в отворившихся на сцене дверях появился Самарин. Он был во фраке, с тростью в руках, на которую тяжело опирался. Публика встала; гром аплодисментов слился с торжественными звуками «Славы». Медведева, Федотова и Ермолова, поддерживая под руки юбиляра, помогли ему дойти до авансцены и усадили в кресло… Это было последнее общение Самарина с публикой, последние проводы его со сцены, которой он отдал полвека жизни.

Участвовала в торжестве вся Москва. Островский написал стихи для заключительного хора, которые кончались словами:

Его минутны вдохновенья,
Но вековечно торжество;
Ему — венки и поклоненье,
Бессмертье — имени его.

Помню, на этом торжестве было много восторгов, много любви и уважения и много хороших слез… Здесь же я впервые увидел А. Н. Островского, выходившего на вызовы в качестве автора «Леса», один из актов которого был в этот вечер поставлен.

***(Н. Телешов.** Литературные воспоминания. М. 1931, стр. 149–151.)*

## Г. Н. Федотова

***(1846–1925)***

### *1*

Г-жа Познякова, воспитанница московской театральной школы, дебютировала на московской сцене Малого театра 8 января 1862 года в драме г. Боборыкина «Ребенок» (бенефис Спирина).[47] Задолго до спектакля в некоторых литературных кружках и их органах ходила молва о новом замечательном таланте. Говорили, что такой актрисы еще не бывало, что она стоит совершенно особняком от всех прочих и что все, кому дорог русский театр, должны благодарить И. В. Самарина за образование подобного таланта. Те немногие, которым посчастливилось увидать молодую актрису на школьных спектаклях, говорили о ней с таким восторгом, что немедленно возникло целое племя дешевых скептиков. За несколько дней до спектакля в одной московской газете явилась статья — нечто в роде дифирамба. Впрочем, это казалось таким только прежде спектакля, но после, когда публика увидала предмет дифирамба, самое восторженное в нем казалось только-только что в пору. С первой же сцены дебютантка овладела публикой.

Необыкновенная, невиданная простота и наивность, серьезная реальность и выдержанность игры незаметно увлекли зрителей в тот мир, в котором жила и дышала Верочка. Потрясений, эффектов никаких не воспоследовало. Через несколько минут после появления молодой артистки на подмостках публика привыкла к ней, как к чему-то знакомому и необычайному. В уме шевелился наивный вопрос, лучшая награда реальному художнику: да можно ли играть иначе? Сцена с учителем (1-е действие) была сыграна превосходно. Детская веселость и оттенок грусти и глубокой тревожной думы — переход от детской беспечности к пониманию грустной действительности — это было превосходно понято и выражено с редкой искренностью и теплотою. Характер Верочки и ход драмы осветились ярким лучом жизни и правды.

Занавес опустился. Раздались обыкновенные бенефисные аплодисменты (или, как говорили в 30-х годах, аплодисманы), но публика была в каком-то недоумении. Скептицизм ее был сильно поколеблен. Тут было, очевидно, что-то, что даже знатоков ставило в тупик. Неужели же?.. поднимался вопрос и невольно замирал. Утвердительный и положительный ответ пугал своею продерзостью. Люди ума ограниченного и дилетанты с разгоревшимися от восторга лицами говорили прямо, что это дивный, великолепный талант, но, к счастью, нашлось несколько умных людей, которые выручили погибающий было скептицизм, насмешливо пожимая плечами и помахивая головами.

Начался второй акт. Вся пьеса была поставлена необыкновенно хорошо. Г. Шумский в роли отца Верочки был превосходен. Замечательно умное понимание характеров и типичность, которую умеет придавать им г. Шумский, и здесь явились в полном блеске. Нельзя было лучше передать смесь тупоумия и уважения к «принципам», которыми проникнут Куроедов. Г. Рябов 2-й в роли брата был очень хорош. Заметим, что до этого времени г. Рябов занимал самые ничтожные роли и что в «Ребенке» ему в первый раз досталась роль серьезная. Личность Верочки выступила еще отчетливее среди прекрасной обстановки. Не имея под рукою пьесы (помещенной в Библиотеке для чтения), мы не можем, к сожалению, проследить по ней игру молодой артистки, что, впрочем, вышло бы из пределов нашей статьи. Скажем только, что в третьем действии, когда Верочка узнает от старой тетки о семейных несогласиях, бывших причиною смерти матери, когда в душе ее возникает страшная мысль, что отец ее виноват в смерти горячо любимой матери, — г-жа Познякова с замечательною искренностью чувства и умом уклонилась от эффектов и выкрикиваний, в которые так легко

было бы впасть молодой артистке. Актриса, взросшая на известковой почве мелодрамы, уж конечно не преминула бы воспользоваться этою сценой, чтобы доставить зрителям несколько сильных, но очень неприятных, нервных ощущений. Публика прекрасно поняла и оценила этот художественный такт. Из среды ее вырвался, в первый раз, сильный взрыв сознательных рукоплесканий. Публика поняла артистку. Драматизм игры г-жи Позняковой в этой сцене был проникнут тою глубиною и искренностью чувства, которые составляют характеристическую черту в таланте молодой актрисы. Этот драматизм был в своем роде откровением.

Восторг публики после этой замечательной сцены шел все crescendo. Смерть Верочки, как торжественный аккорд, заключил сцену. Дебютантка была вызвана по-московски, т. е. с исступлением и неисчислимое число раз. Люди восторженные и молодые, видевшие в новом таланте представительницу молодого поколения на сцене, и вчерашние скептики, которые обижались, когда им напоминали об их двусмысленных отзывах и поспешных заключениях, все вполне сходились на том, что у г-жи Позняковой весьма замечательный талант и что от этого таланта русская сцена вправе ожидать многого. Дебют молодой актрисы был один из блистательнейших, которых могут запомнить театры. Все лучшие органы московской журналистики с сочувствием отнеслись к юному таланту, который сразу поставил себя на ту степень, до которой другие доходят ощупью, долгим путем опыта, теории, ошибок и успехов, а очень многие и вовсе не доходят. И в самом деле, если какое явление редко и утешительно, то именно — появление серьезного дарования, которое, не эксплоатирует свои средства и не сбивается на рутину.

Но отрезвившись от обаяния успеха, можно было указать на несколько довольно крупных недостатков в дебютантке. Случалось, что в патетических сценах она вдруг переходила в какой-то пафос; слышалась какая-то, очевидно, привитая искусственность, являлись какие-то архаические приемы. Зачем было, например, перед сценой объяснения с теткой (если не ошибаемся), сбрасывать так эффектно мантилью и несколько минут молчать, подготовляя публику к патетическому месту. «Э, — сказали друг другу Петры Ивановичи, — в этом что-то знакомое»… В некоторых местах артистке изменял голос, и она впадала в довольно неприятную монотонность дикции. От этого недостатка г-жа Познякова не совсем отрешилась и до сих пор (например, в последнее представление «Женский ум»). Но эти недостатки в деталях имеют только временное значение. В этом легко убедиться из следующих представлений «Ребенка». Г-жа

Познякова постепенно отрешалась от них, и в настоящую минуту, когда кончился летний сезон и начался зимний 62-го года, 9 спектаклей дали возможность достаточно изучить новый талант, чтобы подвергнуть его критической оценке.

*(Кн. **А. И. Урусов.** Статьи его о театре, о литературе и об искусстве… Т. I, М. 1907, стр. 37–40.)*

## *2*

В Московском Литературно-Художественном Кружке в свое время висело большое полотно кисти Валентина Серова, где в обстановке кабинета были изображены во весь рост Южин и Ленский, два артиста, имевшие громадное влияние на жизнь Малого театра за целый ряд последних десятилетий. Помещенные на одном полотне, эти портреты всегда вызывали воспоминания о совместных выступлениях Южина и Ленского на сцене в одних и тех же пьесах одновременно, — и в памяти возникали при взгляде на оба эти лица яркие образы то Лейстера и Мортимера, то маркиза Позы и Дон-Карлоса, то принца Оранского и Эгмонта. А вспоминая Эгмонта — Южина, невольно вспоминаешь Клерхен — Ермолову, под гнетом тирании добровольно уходящую из жизни, видишь на опустевшей сцене последними вспышками угасающий забытый светильник — эмблему наступающей смерти — под тихие звуки бетховенской музыки, полной исключительного настроения… А вспоминая Ленского, видишь его Уриэлем Акоста и рядом с ним Медведеву в сцене, когда приходит к сыну слепая мать. Точно в волшебном калейдоскопе начинают перебрасываться в памяти и стройно группироваться и вновь разбрасываться сценические фигуры, знакомые лица, то в гриме, то так, какими были они в частной жизни, вне сцены. И вспоминаешь без конца этих милых, близких, хотя и незнакомых в то время людей, но хорошо знаемых и нередко любимых. Вспоминается городничий Макшеев, Никулина, несравненная в комедийных ролях и обаятельная, вечно укрощаемая, но неукротимая Лешковская с ее своеобразной яркой силой дарования; вспоминаются Музиль и Рыбаков в образах Шмаги и без вины виноватого Незнамова; Михаил Садовский — многогранный и глубокий талант; жена его, Садовская — лучшая изобразительница старух, которых начала играть еще смолоду, то комических, то трогательно-нежных; это ее голос над колыбелью в «Воеводе» я слышу через три десятка лет и ее тихую песенку,

пленявшую неизменно всякий состав публики, как бы разнообразен он ни был. Вспоминается Дездемона — Яблочкина с великим гостем Малого театра, самим Томазо Сальвини в роли Отелло.

На моей памяти в Малом театре были одновременно две самые знаменитые артистки: Г. Н. Федотова и М. Н. Ермолова, которых я застал на сцене в полном расцвете их исключительных сил и дарований. Они в течение долгого срока несли на себе почти весь репертуар вместе с своими достойными партнерами — Ленским, Южиным и Рыбаковым. Как в пьесах классического репертуара, так и современного артистки давали незабываемые образы. Перечислять те роли, которыми они прославили свои имена, значило бы выписать почти все, в чем они выступали. Но вот сцена из «Марии Стюарт», где обе они, Ермолова и Федотова, встречаются, как две королевы, как две смертельные соперницы. Много лет прошло с тех пор, когда я был свидетелем этого потрясающего столкновения, но не забыл и не могу забыть ни впечатления, ни лиц, ни голосов их.

Незадолго, всего лишь за несколько недель до смерти Г. Н. Федотовой, я навестил ее, тяжким недугом и преклонным возрастом прикованную уже много лет к постели.

С поступления в театральную школу и до конца ее дней она была связана с Малым театром 68 лет, и когда она говорила о своем родном театре, к ней словно возвращались силы, и она рассказывала много и хорошо о былом.

Ей не было еще 17 лет, она только что вышла из театрального училища и не знала ни людей, ни жизни, а ей поручили в бенефис П. Васильева ответственную роль Катерины в «Грозе».

— Тоска, стремления Катерины, ее греховные помыслы, ужас совершившегося и гнет окружающих — инстинктивно все это я чувствовала, но передать не умела, — вспоминала Гликерия Николаевна. — Самарин очень помогал мне изучать эту роль, объяснял правдиво и ярко все душевные движения Катерины, но внешняя передача, бытовая сторона нам обоим не давалась. На репетициях помогали все: Пров Садовский, Васильев, Рыкалова, Бороздина, Акимова — все, все. А что вышло из этого во время представления? — я ничего не сознавала от страха.

Впоследствии я больше всех других ролей любила Катерину, и больше и больше сживалась с этим дивным трогательным образом. В последний раз я сыграла и простилась с бедной Катериной, когда мне было уже 52 года. Стало быть, я играла ее в течение 35 лет.

Шекспир и Островский, Шиллер и Аверкиев и все другие авторы, от классиков до современников включительно, всегда

находили в Федотовой искусную истолковательницу образов, характеров и положений. По силе чувства, по яркости, по художественно-тонкой обрисовке фигур, темпераменту — Федотовой принадлежит первенствующее значение и место на русской сцене. Писемский признается, что объездил всю Европу, переглядел все театры, видел много хороших актрис, но «другой такой актрисы, как Федотова, — по полноте чувств, нигде нет. Сойдет она со сцены, и другой такой не дождемся».

Значение Федотовой была огромно. Когда вследствие тяжкого недуга она принуждена было сойти со сцены, влияние ее не ослабело. К ней за ее мудрыми советами прибегали не только ее товарищи и сверстники по сцене, не только молодежь Малого театра, но и многие из артистов и руководителей Художественного театра с самим Станиславским во главе.

Вот что говорится, между прочим, в письме к Федотовой от имени Московского Художественного театра в день ее 50-летнего юбилея:

«Наши первые шаги обвеяны духом вашей чудесной энергии… На протяжении с лишком двух десятков лет мы не имеем перед собой примера более яркого, более блестящего, как пример вашей артистической личности… И лучшее выражение благодарности, какое мы можем принести вам сегодня, в день вашего полувекового горения для искусства, это наше обещание передавать ваши заветы дальше — следующим поколениям. В этом обещаем и клянемся».

И вот как отвечала на это Художественному театру Гликерия Николаевна (14/I 1912 г.):

«… Еще в те далекие дни, когда кружок молодых людей, охваченных любовью к искусству, дружной сценической работой посеял то зерно, из которого вырос Московский Художественный театр, я всей душой участвовала в этом деле, помогая по мере сил моих любовью и советом. С чувством глубокой признательности, выслушав привет вашего, ныне славного театра, радостно принимаю ваш обет — непрестанно служить тем великим заветам, которыми вдохновлялись мы и отошедшие великие учителя наши. Всей душой любящая вас Гликерия Федотова».

Между прочим, на юбилее Самарина, о котором я говорил выше, среди многочисленных подношений был передан юбиляру небольшой венок из позолоченного серебра от Об-ва драматических писателей. Этот венок растроганный Самарин возложил на голову своей любимой ученицы — Г. Н. Федотовой, а та, в свою очередь, через много лет передала венок К. С. Станиславскому, которого она всегда считала своим любимым учеником. Таким образом с этим венком связаны, как бы

преемственно, три крупных театральных имени: Самарина — Федотовой — Станиславского.

Венок в настоящее время хранится в Музее Московского Художественного театра.

Необходимо коснуться одного многолетнего недоразумения. В публике всегда считали Федотову и Ермолову соперницами: им приписывалась непримиримая рознь, борьба и почти вражда. Их считали и в жизни и на сцене вроде двух королев из «Марии Стюарт». И было время, даже продолжительное время, когда сама публика разделилась невольно на два лагеря: на федотовцев и ермоловцев.

— На самом же деле, в жизни мы были все время друзьями, самыми близкими, — говорила мне Гликерия Николаевна. — Отношения наши были всегда самые сердечные, дружеские, и дружба эта сохранилась до сих пор.

Прежде, чем взять какую-нибудь роль, обе они обычно советовались между собой, которой из них эта роль больше подходит, и решали это сообща, никогда не переходя друг другу дороги. На спектакле, бывало, Ермолова не выйдет на сцену без дружеского напутствия Федотовой. Передо мной лежит подлинное письмо М. Н. Ермоловой, которое начинается следующими словами: «Дорогая, родная, любимая Гликерия Николаевна, я была в таком горе, что без вашего благословения буду 2-го мая. И вдруг перед самым выходом на сцену я получаю ваше благословение… С моей души точно камень свалился…»

***(Н. Телешов.** Литературные воспоминания. М. 1931, стр. 157–162.)*

## М. Н. Ермолова

## *(1853–1928)*

### *1*

Так подошел вечер 30-го января 1870 г.

Вот небольшой отрывок из рассказа самой М. Н. Ермоловой, записанный мною много лет назад.

«Было часов пять. Я пробежала еще раз роль и стала бродить по коридору школы. Кажется, в эти минуты я уже ничего не

чувствовала, как будто забыла, что вечером играю… По крайней мере, когда меня позвали и сказали, что за мной приехала карета, я не сразу поняла, в чем дело, на меня все это произвело впечатление какой-то неожиданности. Я было оробела, но скоро оправилась, и почти до самого спектакля робость моя была лишь очень слабая». В театре дебютантку провели в чью-то уборную, стали завивать, одевать. Ермолова была по-прежнему спокойна. Все в ней точно замерло. Когда ее одели в безобразные, плохо сидевшие лиф и юбку, — ее провели к Медведевой. Медведева приколола вуаль, велела не снимать его, перекрестила: «Ну, ступай с богом». По дороге на сцену встретился Самарин. Он ласковее обыкновенного заговорил с нею, сказал, что бояться нечего, что все сойдет хорошо, или что-то в этом роде.

Первый акт, в котором Эмилия не занята, кончился. «Я слышала, как подняли опять занавес, — пишет Ермолова в своем дневнике, — и вдруг все мое спокойствие пропало. Меня охватил ужасный панический страх. Я вся задрожала, заплакала, лихорадочно крестилась. Меня подвели к кулисе. Со сцены доносились чьи-то голоса, но я ничего не могла разобрать. В ушах был какой-то гул. Страх все рос».

«Возле меня у кулисы стояла мама, сама дрожавшая не меньше меня… Екатерина Ивановна (классная дама школы) держала мой платок и стакан с водой».

«Не отходил от меня и Охотин (муж Медведевой, талантливый актер Малого театра), шутил, чтобы меня успокоить, уверял, что выходить на сцену совсем не страшно, что он никогда не боится. А у самого голос дрожал от волнения. Мне казалось, что я забыла роль, что я не скажу ни слова. Вдруг меня кто-то толкнул сзади. И я была на сцене».

Дополняя записанное в дневнике, М. Н. Ермолова передала еще некоторые воспоминания. «Мне казалось, будто я провалилась в какую-то дыру. Я была в сумасшедшем страхе. Перед глазами вместо зрительной залы — громадное черное пятно, а на нем — два каких-то огня. Сама не знаю как, — я произнесла первые слова. Раздались громкие аплодисменты. Я не понимала, в чем дело. Потом сообразила, что аплодируют мне. Весь страх слетел с меня. Как я играла, я не знаю, но меня вызвали „за сцену“, а после акта одну». […]

«Меня поздравляли, обнимали, говорили, что ничего подобного не ожидали. За кулисы пришел управляющий конторою театров Пельт, на спектакле не присутствовавший. Спросил у Вильде: „Ну что, недурно? Есть понимание?“ „Даже больше, есть талант“, — ответил актер. „Вот как! Что ж, очень рад“». После последнего акта Ермолову вызывали без конца. «30-

го января 1870 года — день этот вписан в историю моей жизни такими же крупными буквами, как вот эти цифры, которые я сейчас написала. Я счастлива, нет, — я счастливейший человек в мире. Сбылось то, о чем я пять дней назад не смела и мечтать. Я думала, что меня вызовут раз, меня вызвали двенадцать раз».

*(Сборн. «М. Н. Ермолова», изд. «Светозар». 1925, стр. 90–92.)*

## 2

Когда на первых репетициях «Орлеанской Девы» в сумерках полуосвещенной сцены, обставленной случайными декорациями, на венском стуле, поставленном около воображаемого Домремийского дуба, сложив руки на коленях, сидела Мария Николаевна, а кругом, с тетрадками в руках, ходили актеры, игравшие Тибо, Бертрана и других действующих лиц пролога, — уже тогда, в сосредоточенном молчании неподвижной Жанны неотразимо ощущалось всеми, кто был на сцене и даже окружал ее, не участвуя в действии, что весь нерв, смысл, все будущее развитие произведения кроется в этом молчании, в этой отчужденности от всего, что говорится и делается вокруг Девы. Анатоль Франс в одном из отрывочных воспоминаний своего детства говорит о том, как он, больной ребенок, играл в своей постели в течение своего выздоровления старыми поломанными игрушками, создавая из них свой театр, сочиняя для них пьесы, и какие это были чудные, полные невиданной красоты, спектакли. Когда обрадованная его выздоровлением мать подарила ему настоящий игрушечный театр с разодетыми марионетками, с роскошными декорациями дворцов, парков и башен, он с восторгом ждал еще более сильных художественных ощущений. Оказалось, что поломанные игрушки, изображавшие рыцарей и волшебников, похищавших и освобождавших — из-за пузырьков с лекарствами и детских подушек, изображавших леса и подземелья, — очарованных красавиц, играли лучше, чем прекрасные марионетки, а пузырьки и подушечки представляли правдивее замки и горы, чем великолепные декорации кукольного театра. Понятно почему: первая игра была вся обвеяна духовным слиянием больного ребенка с созданным им миром, а во второй — место этого творческого озарения заняло любование внешней красивостью, и это любование погасило мечту. Ложь представления сменила вечную правду грезы, — и жизнь пропала.

Этой лжи представления никогда не знала душа Ермоловой.

И в своем темном репетиционном платье, на коновском соломенном стуле она была тою же Иоанной, какую она потом одела в панцырь и шлем. В антрактах репетиции, в своей уборной, выслушивая остроумные шутки Михаила Провыча Садовского, или колкие, намеренно утрированные передразнивания Надежды Михайловны Медведевой, которыми эта исключительная артистка умела, как никто, заставлять свою гениальную ученицу совершенствоваться в великом деле сценической техники, Ермолова, смеясь своим тихим задушевным смехом, все же в глубине своей души продолжала жить только своей Иоанной. Это особенная, мало кому понятная и еще меньше кому доступная способность. Это не то, что называется подсознательным творчеством, так как в этой способности сознательность внутренней работы стоит на первом плане. Это просто результат постепенного слияния в одно целое артиста с создающимся в его душе образом, слияния, растущего с каждым часом и приводящего в конечном результате к полному отождествлению образа с его воплотителем. И как сама Жанна Д'Арк пасла и считала своих овец, ела и пила, разговаривала со своими сестрами, отцом, женихом, вздрагивала, уколовшись терновником, вероятно и смеялась, и бегала, и как ей это не помешало вырасти в легендарный образ спасительницы родины и вождя ее защитников, путем долгой и обособленной духовной жизни, так Ермоловой вся ее внешняя, лично ермоловская жизнь в театре и вне его не могла помешать всецело влиться в этот героический образ.

И вот, сидит на своем камне, под дубом, среди холмов Дом-Реми, под ясным небом Средней Франции Иоанна. Но эта Иоанна — Мария Николаевна, камень — соломенный стул, холмы — спущенный старый задний занавес, изображающий какую-то мольеровскую улицу, ясное небо — колосники Малого театра, обвешанные множеством пыльных декораций. А вместе с тем, всего этого просто не видишь. Не оторвать глаз от молчащей Ермоловой, и из ее слегка наклоненной прекрасной головы, из всей ее фигуры, подчиненной живущему в глубине ее души образу, вырастают и холмы, и «дуб таинственный», и небо прекрасной истерзанной Франции. Это она — силою внутренней жизни, своим взглядом и всею собою заменила и декоратора, и освещение, — и в январском нагретом воздухе Московского театра всем чудится мягкий вечерний ветерок далекого юга. Ваша скептическая душа бессильна сомневаться в подлинности видений такой Иоанны, а когда эта тихая девушка кончает пролог вдохновенным видением:

То битвы клич. Полки с полками стали.
Взвились кони и трубы зазвучали,

вам начинает казаться, что появление подлинных полков с рыцарями в тяжелых доспехах, на взвившихся конях, меньше убедило бы вас в неизбежном освобождении Франции от нашествия, чем этот голос и эти глаза великой артистки. И если бы какая-нибудь лондонская сцена дала постановку такой картины (лондонские театры дают изумительные иллюстрации таких сцен), — то все же и эта постановка не заменила бы вам той картины, которую создало ваше воображение под очарованием этого голоса и этого лица. […]

Пролог Орлеанской Девы был той твердой опорой, с которой Ермолова, как орлица, широкими взмахами крыльев взмывая все выше и выше, понеслась по необъятному небу шиллеровской фантазии, превращая ее самые чудесные, самые сверхъестественные положения во что-то глубоко жизненное, почти неизбежное при той окраске, какую образ Иоанны получил в ее творчестве. В следующем за прологом первом акте, когда в присутствии короля и своевольных вассалов Иоанна властно велит английскому герольду передать свою волю победителям словами:

Ты, английский король, ты, гордый Глостер,
И ты, Бедфор, бичи моей страны,—
Готовьтесь дать всевышнему отчет
За кровь пролитую… […]

Все дальше, все шире, все выше ее могучее проникновение в правду поэтического образа. Иоанна в бою встречает Лионеля. Подвижница становится женщиной. Невозможно с большей жизненностью, с большей простотой передать этот перелом. Не отводя глаз от лица поверженного Лионеля, Ермолова, в шлеме и панцыре, с мечом в руках, точно теряет все, что оправдывает и меч, и панцырь, и шлем для женщины. Начиная с опущенных, точно обессиленных рук и кончая глазами, полными и ужаса перед новой силой, покорившей ее душу, и какого-то сомнения перед властно и неожиданно нахлынувшим чувством, — все существо Ермоловой, все ее тело, черты лица, звуки становятся глубоко женственными, прекрасно-беспомощными. С нее точно реально спадает ее вооружение, — оно точно отделяется от нее, то самое вооружение, которое так неразрывно было со всем ее существом, когда она по пьесе:

…… в грозном
Величии пошла перед рядами…

и когда она клеймила «бичей своей страны».

Выйдя на сцену после этой встречи, я все сто или больше представлений этой пьесы, поддерживая падающую ко мне на руки Иоанну, не мог отделаться от впечатления, что у меня на руках умирает девушка, почти ребенок, от какого-то страшного душевного потрясения… Именно тут, в этой сцене второго или третьего акта, а не в пятом, кроется трагическая развязка ее жизни. И если вы меня спросите, после этих ста или больше представлений, *как* Ермолова это играла, я должен с полной искренностью ответить: никак. Ничего не играла. Ни одного трагического жеста, ни одного искусственного вздоха или звука. Ни одного страдальческого искажения лица. Просто умирала, отвечая на мои слова:

Но льется кровь!

— еле слышным голосом, —

Пускай она с моею льется жизнью.

Опускался занавес. Шли вызовы. Кончались. Ермолова шла в свою уборную. Я шел за нею в свою. И глядя на ее плечи, на ее склоненную шею, голову — я не мог оторваться от мысли, что это — умирающая Иоанна. Ей по пути встречался кто-нибудь, заговаривал с нею, иногда шутил, иногда и она отвечала ему, улыбалась, — словом, жизнь не-сценическая шла своим путем, — но от Ермоловой веяло все тем же, чем она жила на сцене — моментом умирания. И это было помимо ее воли: она уже не могла оторвать себя, Ермолову, от того, во что она себя внутренно претворила. И это же веяло от нее в сцене — «Молчит гроза военной непогоды». Нельзя было слушать без слез тех нот глубокой предсмертной тоски, с какими она говорила:

Ах, зачем за меч воинственный
Я свой посох отдала
И тобою, дуб таинственный,
Очарована была!

Мне почему-то каждый раз в этом месте вспоминался лермонтовский стих из «Демона» — «прощанье с жизнью молодой».

Тою же тоской прощанья и ужаса перед совершившимся в ее душе переломом было насыщено все ее существо в знаменитой сцене перед собором, в ее великом молчании на сыплющиеся на нее обвинения, на порыв Дюнуа, на его слова:

> Иоанна, я назвал тебя невестой,
> Я с первого тебе поверил взгляда…
> … Я верю Иоанне более, чем этим знакам,
> Чем говорящему на небе грому.

В ее тихой улыбке, полной смерти, с которой она встречает ласки сестер, в том, как она подает руку своему бывшему жениху и уходит с ним от подвига и блеска, от своего призвания, служить которому она не считает себя достойною, — Ермолова незабываема и несравненна в этот период драмы, — и не потому, что она сильнее или правдивее в нем, чем в остальных: по правде и степени перевоплощения она одинакова на всем протяжении пьесы, и по силе переживания — в целом ряде электрических взрывов, освещающих ее роль ослепительным блеском, как мы видели и сейчас увидим, буквально с силой молнии в темную грозовую ночь. Но в этот период пьесы она развертывает такую картину вечной трагедии женской души, так расширяет пределы задуманного, что героическая и романтическая фигура Иоанны вырастает в символ женского страдания, страдания вечного и неотвратимого, связанного с женщиной неразрывно. Героиня и любящая женщина временно бледнеют, теряются в образе женщины, падающей под наложенным на нее крестом любви и долга. И этот символ проступает сквозь глубоко жизненный, художественно-живой облик, всецело создаваемый артисткой на канве великого поэта.

И так же величаво-правдиво, как от героического экстаза, Ермолова перешла к этой трагедии подавленности и предсмертной тоски, она переходит к величайшему моменту ею созданной роли, к подъему молитвенного экстаза, очищающего ее от земного страдания и томления, возвращающего ей милость божию и могучую силу беспредельной веры, возрождающей ее подавленную страданием душу. В темнице, скованная цепями, Иоанна слышит рассказ о поражении боевых сил своей родины, о гибели ее защитников. И «в тоске, в слезах» она «душу посылает» богу, который может, как паутину, разорвать ее «двойные железные узы». Совершается чудо: она разрывает свои цепи силою

веры в свое назначение.

Чтобы заставить поверить правде, *неизбежности* этого чуда, надо верить прежде всего самой. Ермолова верит в него так, что чудо становится логическим последствием, естественным результатом этой горами двигающей веры. И что еще важнее — сама вера и ее сила есть прямое следствие, неизбежное выявление того облика, который мы видели в переродившейся Ермоловой и под Домремийским дубом, и в вызове английскому герольду. Из глубин своего духа Ермолова достала именно то, что в ней, в Ермоловой, таилось под Марией Николаевной, и она родила духовный величавый образ так же естественно, как мать Сократа родила Сократа, как мать Брута родила Брута, как мать Петра родила Петра. Мы едва знаем, каковы были эти матери, что своего дали они этим детям. Но мы знаем детей.

Ермолова, как исключительный, единичный художник, изваяла свою Галатею в «Орлеанской Деве» не из мрамора, а из тела. Одухотворила ее своим духом. Переселилась в нее со всею силой и правдой своего таланта, своей творческой воли. Полюбила ее, как самое себя. И не лгала ни перед нею, ни перед теми, кто любовался этим созданием, ни во имя успеха, ни во имя тех или иных требований времени или господствующих тенденций. Свободно и властно, любовно и проникновенно слилась с ролью, — и ее созданье от первой до последней минуты действия жило великой, значительной и правдивой жизнью.

***(А. И. Южин.** М. Н. Ермолова. Сборн. «М. Н. Ермолова». 1925, стр. 31–39.)*

## *3*

— Где вы получили образование?
— Ходил в гимназию и учился в Малом театре.
Так ответили бы сотни старых москвичей.
Малый театр — Второй московский университет.
И Ермолова — его «Татьяна».[48]

* * *

Ваш бенефис.

«Именитая» Москва подносит вам браслеты, броши, какие-то сооружения из серебра, цветочные горы.

В антракте рассказывают:

— Вы знаете, фиалки выписаны прямо из Ниццы!

— Да ну?

— Целый вагон! С курьерским поездом. Приехали сегодня утром.

А там, на галерее, охрипшие от криков:

— Ермолову-у-у!!!

смотрят на это с улыбкой:

— Зачем ей все это?

Комната на Бронной.

3 часа ночи.

Накурено.

В густом тумане десять темных фигур.

И говорят… Нет! —

И кричат об Ермоловой.

— Она читает только «Русские ведомости».

— И «Русскую мысль».

— Гольцева.

— Вы знаете, она ходит в старой, ста-арой шубе.

— Да что вы?

— Натурально.

— Как же иначе?

— И ездит на извозчике.

— Другие артисты в каретах, а она на извозчике!

— И берет самого плохого.

— На самой плохой лошади!

— Которого никто не возьмет.

— И расспрашивает его дорогой про его жизнь.

— И дает ему, вместо двугривенного, пять рублей.

— Пять рублей! Просто — помогает ему!

— Она думает только о студентках и курсистках.

— И когда захочет есть…

— Да она почти никогда и не обедает!

— Время ли ей думать о пустяках?

— Она просто говорит: «Дайте мне что-нибудь поесть». Что-нибудь!

— Мне говорили. Пошлет прямо в лавочку за колбасой. И в театр! — кричит самый молодой и верит, что ему это «говорили».

В накуренной комнате на Бронной она кажется близкой, совсем как они.

— Почти-что курсисткой.

— Колбаса.

— Извозчик.

— Гольцев.

Каждый украшает своими цветами «Татьяну второго

московского университета». […]

… Первое представление в Малом театре.

В генерал-губернаторской ложе «правитель добрый и веселый» князь Владимир Андреевич Долгоруков.

— Хозяин столицы.

В фойе, не замечая, что акт уже начался, схватив собеседника за пуговицу, обдавая его фонтаном слюны, не слушая, спорит, тряся гривою не седых, а уж пожелтевших волос, «король Лир» — Сергей Андреевич Юрьев.

Идет из курилки В. А. Гольцев.

— Как? Вы не арестованы?

— Вчера выпустили.

В амфитеатре, на самом крайнем, верхнем, месте — Васильев-Флеров.

Сам.

В безукоризненном рединготе, в белоснежных гетрах, с прямым — геометрически прямым! — пробором серебряных волос.

С большим, морским биноклем через плечо.

В антракте, когда он стоит — на своем верхнем месте, на своей вышке, опираясь на барьер, — он кажется капитаном парохода.

Зорко следящим за «курсом».

Московский Сарсе!

Близорукий Ракшанин, ежесекундно отбрасывая свои длинные, прямые, как проволока, волосы, суетливо отыскивает свое место, непременно попадая на чужое.

Проплывает в бархатном жилете мягкий во всех движениях пожилой «барин» Николай Петрович Кичеев.

Полный безразличия, полный снисходительности много на своем веку видевшего человека:

— Хорошо играют, плохо играют, — мир ведь из-за этого не погибнет.

Всем наступая на ноги, всех беспокоя, с беспокойным, издерганным лицом, боком пробирается на свое место Петр Иванович Кичеев.

Честный и неистовый, «как Виссарион».

Он только что выпил в буфете.

— Марья мне сегодня не нравится! Марья играет отвратительно. Это не игра! Марья не актриса!

Как на прошлом первом представлении он кричал на кого-то:

— Как? Что! А? Вы Марью критиковать? На Марью молиться надо! На коленях! Марья не актриса, — Марья благословение божие! А вы критиковать?! Молитесь богу, что вы такой молодой

человек, и мне не хочется вас убивать!

И в этом «Марья» слышится «Британия»[49] и времена Мочалова.

Близость, родство, братство московской интеллигенции и актера Малого театра.

С шумом и грузно, — словно слон садится, — усаживается на свое место «Дон Сезар де-Базан в старости», — Константин Августинович Тарновский, чтоб своим авторитетным:

— Брау!

прервать тишину замершего зала.

Вся московская критика на местах.

Занавес поднялся, и суд начался…

Суд?

Разве кто смел судить?

Ракшанин будет долго сидеть в редакции, рвать листок за листком.

— Охват был, но захвата не было.

Нет! Это слишком резко!

— Охват был. Но был ли захват? Полного не было.

И это резковато!

— Был полный охват, но захват чувствовался не всегда.

Резковато! Все же резковато!

— Был полнейший охват, местами доходивший до захвата.

Смело!

Но пусть!

Так же напишет и сам Васильев-Флеров.

И только один Петр Кичеев явится с совсем полоумной фразой:

— Ермолова играла скверно.

Даже не «г-жа».

До такой степени он ее ненавидит!

Редактор посмотрит на него стеклянными глазами.

Зачеркнет и напишет:

— Ермолова была Ермоловой.

П. И. Кичеев завтра утром сначала в бешенстве разорвет газету.

А потом сам скажет:

— Так, действительно, лучше. […]

* * *

…Счастлив тот артист — литератор, живописец, актер, — в котором время его отразится, как небо отражается в спокойной

воде.

Кто отразит в себе все небо его времени, — днем со всей его лазурью, ночью со всеми его звездами.

Национальной святыней пребудет такой художник, и критика, даже справедливая, не посмеет коснуться его и омрачить светлое шествие его жизни.

Имя его превратится в легенду.

И ослепленный зритель будет спрашивать себя:

— Где же здесь кончается легенда и начинается, наконец, истина? Видел ли я лучезарное видение, или мне померещилось?

* * *

Сознаюсь.

Задал себе этот вопрос и я.

Я шел в театр, — в Малый театр! — всегда с заранее обдуманным намерением:

— Ермолова будет играть так, как может играть только Ермолова.

Взглянуть в лицо артистке, как равный равному, я никогда не смел.

Где же тут кончается легенда и начинается истина?

Лет 5–6 я не был в Москве и Малом театре и, приехав, попал на «Кина».

В бенефис премьера.

И Кин был плох, и плоха Анна Дэмби, и даже суфлеру Соломону, которому всегда аплодируют за то, что он очень хороший человек, никто не аплодировал.

Лениво ползло время.

Скучно было мне, где-то в последних рядах, с афишей в кармане, и надобности не было спросить у капельдинера бинокль.

Сидел и старался думать о чем-нибудь другом.

Вместо традиционного отрывка из «Гамлета», в «сцене на сцене», шел отрывок из «Ричарда III».

Вынесли гроб. Вышла вдова.

Какая-нибудь маленькая актриска, как всегда.

Хорошая фигура. Костюм. Лица не видно.

Слово… второе… третье.

— Ишь, маленькая, старается! Всерьез!

Первая фраза, вторая, третья.

Что такое?

Среди Воробьевых гор вырастает Монблан?

И так как я рецензент, то сердце мое моментально

преисполнилось злостью.

— Как? Пигмеи! Карлики! Такой талант держать на выходах? Кто это? Как ее фамилия?

Я достал афишу.

Взглянул.

И чуть на весь театр не крикнул:

— Дурак!

«Ермолова».

Мог ли я думать, предполагать, что из любезности к товарищу М. Н. Ермолова, сама М. Н. Ермолова, возьмет на себя «роль выходной актрисы», явится в «сцене на сцене» произнести 5–6 фраз!

Так я однажды взглянул прямо в лицо божеству.

Узнал, что и без всякой легенды Ермолова великая артистка.

***(В. М. Дорошевич.** Старая театральная Москва. П.—М. 1923, стр. 72–77 и 82–83.)*

## *4*

Для разработки программы праздника была образована особая комиссия из Дирекции Малого театра и некоторых привлеченных для того лиц. Вне этого комитета возникла инициатива еще двух частей праздника: шествия к дому артистки-юбилярши (инициатива принадлежала Художественному театру) и устройства в юбилейный спектакль Ермоловской выставки (инициатива принадлежала Историко-Теоретической Секции Театрального Отдела Н.К.Пр.). Наконец, некоторым дополнением к празднику явилась кинематографическая съемка М. Н. Ермоловой в Малом театре, на репетиции и у его подъезда, имевшая целью увековечить в «живой фотографии» великую артистку и выполненная кинематографическим ателье «Русь».

Утро 2 мая было хмурое, собирался и прошел дождь. Это не помешало тому, что к назначенному часу в колоннаде Большого театра стали собираться труппы всех московских театров, со знаменами и девизами, выражавшими отношение театров к чествуемой художнице сцены. Под мелким дождем стали строиться участники шествия, имея впереди труппу Малого театра, на знамени которой — надпись: «Ермолова — наше знамя». В 11 часов шествие тронулось. За Малым театром — Художественный, Камерный, Коршевский, Незлобинский, «Летучая мышь», районные театры, студии. Длинною лентой растянулось шествие, вызывая удивление у не посвященных в

цель шествия прохожих. Дождь перестал, небо поголубело. Так подошли к дому Ермоловой, на Тверском бульваре, образовали тесный полукруг перед балконом. На балконе появилась фигура Ермоловой в белой накидке, в платке. Громовым приветствием встретила театральная Москва своего славнейшего представителя. Глубоко взволнованная, Ермолова что-то крикнула в ответ, потом скрылась с балкона и через минуту появилась на улице, у подъезда дома. Новый взрыв громовых приветствий. Артистка, выждав, когда стихли эти приветствия, сказала, еле сдерживая слезы, несколько слов о том, как мало ею заслужено такое чествование. Слезы помешали договорить. Приветствия стали еще более бурными. Когда Ермолова вернулась на балкон, участники шествия снова построились по театрам и продефилировали перед чествуемой артисткой. Глубокая взволнованность чувствовалась в этом величании славного товарища, подлинного героя русской сцены. И никогда не забудут этого часа у Ермоловского дома все те, которые были участниками шествия. Трудно было самим участникам судить о мере грандиозности этой части юбилейного праздника. Кинематографическая фильма останется навсегда доказательством того, что этот момент праздника был не только волнующе искренним, но и грандиозным.

… Основная часть юбилейного торжества — в Малом театре вечером того же дня. Она слагалась из трех частей: юбилейного заседания с речами, посвященными характеристике творчества Ермоловой, из спектакля, в одной части которого, в сцене из третьего акта «Марии Стюарт», участвовала и сама М. Н. Ермолова, и из чествования ее многочисленными депутациями, представителями правительства, театров и различных литературных, художественных и ученых организаций.

Первою была речь профессора П. Н. Сакулина, начинавшаяся взволнованными словами: «Говорить об Ермоловой — это значит говорить о Малом театре за полвека его существования, это значит говорить о всем русском театре, это значит говорить о русской жизни, о русском искусстве, это значит касаться чего-то необычайно дорогого, вспоминать слезы, которые увлажняли глаза, когда артистка поражала нас мощью своего сценического гения. Волшебница искусства, королева русской сцены, — Ермолова не просто играла, она жила, пламенела». «Ермолова из плеяды тех великих художников, от которых становится светло вокруг, от ее присутствия какой-то дивный струится свет, ее вдохновенный взгляд как будто устремлен куда-то вдаль и вглубь, как будто силится что-то разгадать, душа ее насторожилась, как птица — вот-вот вспорхнет и улетит в далекую синеву неба…» В

дальнейшей речи оратор выяснял связь Ермоловой с русскими идейными течениями семидесятых годов и характеризовал ее, как «осененную лучами светлого романтизма». А. И. Южин, выступивший вторым оратором собрания, огласил два письма Ермоловой к нему, относившиеся к организации юбилейного праздника, затем, отчасти пользуясь и материалом этих писем, обрисовал облик артистки в ее взаимоотношениях к Малому театру.

… Во второй части — третий акт «Горя от ума» и уже упоминавшийся отрывок из шиллеровской трагедии, сцена свидания несчастной шотландской королевы с Елизаветой. Десятки лет мы не видели Ермоловой в образе Марии Стюарт.

Какую волну воспоминаний подняло ее появление в тех, которые когда-то так остро и так мучительно-сладко пережили с нею все страдания Марии, вместе с нею пережили прилив негодования и протеста против насильницы-соперницы, потом проводили слезами на эшафот… Трудно отъединить непосредственно в этот вечер воспринятые впечатления от разбуженных ими воспоминаний. Но трудно сказать, что больше волновало, — эти ли впечатления или эти воспоминания. Во всяком случае, это двойное восприятие было глубоко волнующим. И не только через воспоминания. У переступающей рубеж сценического пятидесятилетия был еще запас молодых сил, и было что-то юное, крылатое во всем облике этой Марии.

Во время антракта после спектакля на сцене, где был устроен амфитеатр, собрались многочисленные депутации. В левом от зрителей углу сцены — группа актеров Малого театра, в центре которой заняла место Ермолова. Первые адреса — от Малого театра, от корпорации его актеров. Затем прочитан адрес от Совета Народных Комиссаров, за подписью А. В. Луначарского, извещающий, что юбилярше пожаловано звание Народной артистки Республики. Отвечая, Ермолова сказала, что с гордостью принимает такое имя, потому что «всю свою душу Малый театр отдавал народу и всегда стремились к этому и он и я. И до конца дней мы всей душой принадлежим народу». В следующем приветствии, от Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов, отмечалось, что «в зале Малого театра пролетариат получил от старого мира в наследство лучшее, что в нем было, — искусство, и среди этого искусства лучшую красоту — М. Н. Ермолову». Далее сообщалось, что Совет «сохраняет за Ермоловой тот дом, в котором она в настоящее время живет».

Следовали письма от артисток Федотовой и Никулиной, от председателя литературного комитета при театре Н. В. Давыдова, приветствия от различных групп сослуживцев по Малому театру,

от драматических курсов при театре и т. д.

… Специально присланная из Петербурга депутация от б. Александринского театра огласила несколько адресов. Ряд адресов от различных групп московского Большого театра, депутация от Художественного театра, с речью Вл. И. Немировича-Данченко, причем каждая часть речи завершалась исполнением артистами этого театра «Славы». Следуют приветственные речи от Московского университета, от Театрального Отдела Н.К.Пр., от Всероссийского союза работников искусства, от Художественного подотдела Московского Совета, от Русского театрального общества, от театров: Корша, Показательного, Незлобинского, Камерного, Никитского, «Летучей мыши». Государственный квартет имени Страдивариуса заменил приветствие исполнением небольшого квартета, солисты и хор Большого театра приветствовали кантатой на слова, написанные для этого Бальмонтом, и с музыкой Голованова, который и дирижировал «хором из солистов». Ряд литературных организаций: Союз писателей, Союз поэтов, Общество вспомоществования писателям и ученым, Общество драматических писателей и т. д. Затем ряд художественных учебных заведений — Консерватория, Институт музыкальной драмы и т. д. Опять ряд театров. И еще, и еще. Без конца. Это длилось часы. Несколько ответных слов юбилярши, последний бурный взрыв оваций по ее адресу. И праздник, весь протекавший при чрезвычайно сильном подъеме, кончился. Впечатление от него осталось громадное.

В фойе театра была устроена Ермоловская выставка, небольшая по размерам, но воскрешавшая многое из прошлого артистки.

***(Н. Е. Эфрос.** Сборн. «М. Н. Ермолова». «Светозар», 1925, стр. 105–109.)*

## М. Г. Савина

***(1854–1915)***

### *1*

Когда праздновалось 35-летие служения Савиной на

Александринской сцене, был поставлен сборный спектакль. Савина дала ретроспективный, так сказать, очерк своей сценической жизни. Она показала нам четыре возраста и четыре профиля женской души в четырех актах: из «Холопов» Гнедича, «Власти тьмы», «Месяца в деревне» и «Дикарки». С каждым отрывком мы как бы все больше переносились в даль пути, пройденного Савиной, и для тех, кто помнил ее в молодые годы, — это была прекрасная, быть может в субъективном смысле даже мучительно прекрасная панорама. Сказать, что М. Г. Савина хорошо играла в этот вечер, — мало. Она играла очаровательно, и лично для меня воздушная тонкость и усталое увядание Наталии Петровны или поразительная изобретательность комических интонаций в «Дикарке» были источником самой высокой поучительности и самого чистого наслаждения.

… Савина дала четыре лица, и все четыре лица были нарисованы одинаково мастерски, с одинаковой строгостью и изящной легкостью рисунка. Хотелось бы запечатлеть для будущего хотя некоторые черты ее изумительного мастерства. Рисунок Савиной отличался гениальной меткостью и, можно сказать, стенографической краткостью. Экономия средств — этот самый драгоценный принцип художества — доведена была у Савиной до последней степени. Лицо, фигура — и это как в гриме, так и в костюме, и в интонации — характеризуются двумя-тремя штрихами, дающими яркое и совершенно определенное представление об изображаемом. В игре Савиной нет «многоглаголания». Ее характеристики, можно сказать, выражаются в афоризмах и «крылатых» штрихах. Она ищет какую-то одну, но необычайно стилизованную, суммарную синтетическую и в то же время пластическую черту, охватывающую и исчерпывающую всю сценическую задачу. Если этой черточки, этого штриха она не нашла, — значит, роль у нее не вышла. А если она нашла, роль уже незабываема. Вот Акулина во «Власти тьмы». У Савиной было всего два штриха: у придурковатой Акулины, во-первых, полузакрытый глаз, придающий ей какой-то животный, идиотский вид; во-вторых, сидя на лавке, во время лирического объяснения Акима с Никитой, она, видимо, плохо понимающая, в чем суть этой лирики, да и вообще далекая от нравственных вопросов, как от звезды Сириуса, покачивает все время правой ногой. Вот и все. Но характер, образ готов. В беспрестанном подчеркивании и акцентировании роли, что создает сложное, утомительное впечатление фотографичности, тщательности и какого-то потного усердия, нет нужды. Роль идет свободно, легко, без напряжения, без насилия над личностью актера. Как это выразить словами,

которые так часто вводят в заблуждение? Здесь слияние актерского «я» со сценическим «не я». Это подлинно, по определению Золя, кусок жизни, прошедший через темперамент художника. Вот «Дикарка». Это не мелькающее, надоедливое, назойливое скакание: смотрите-де, какая я странная, и потому вот вам, и вот, и вот еще, и до самого бесчувствия буду я вас угощать капризами и эксцентричностями. У Савиной (которая уже была не юная «дикарка», а только показывала, как надо играть «дикарку») ничего этого не было. Вот она заложила руки за спину, закатив глаза кверху, с видом комического созерцания, — и вы видели уже всю «дикарку», все это внешне взбалмошное, но внутренно дисциплинированное и нравственное молодое существо. Сказать в немногом многое, — таков секрет истинного искусства, и этим даром в высшей мере отличалась Савина…

… Савина была насквозь реалисткой, до мозга костей. Она чувствовала только то, что допускает опытную проверку. Когда она — к счастью, редко — отступала от правды, перефасонивая роль в какой-нибудь комический жанр, из ее игры исчезала немедленно и вся красота. Получалось, как ни покажется сейчас неуместным такое суждение, нечто весьма ординарное. Но вот она почувствовала правду положения, психологии, действий, — и это было так же красиво, как и истинно.

… Савина прескверно чувствовала себя в мелодрамах. Ей были не к лицу также пышная романтика и риторика…

… В ее сценическом рисунке было много импрессионизма, и часто совершенно бессознательного. Однажды она мне рассказывала о том, как она играла «Воспитанницу», в самом начале пребывания на Александринской сцене. Вы помните, может быть, сцену, когда воспитанница отправляется с Леонидом на лодке на остров, и там происходит, очевидно, то, что называется «падением».

— У меня была, — рассказывала Марья Гавриловна, — коса, в которую я вплела красную ленточку. За кулисами, не помню, о чем шел живой разговор. Вдруг сценариус кричит: «Ваш выход!» Я заторопилась, думаю, надо все-таки показать, что там было, на острове, и выдернула ленточку из косы, да так и вышла. И внимания не обратила… Можете себе представить, после спектакля приходит режиссер, говорит: «ах, как гениально». Что я ленточку выдернула… Ну, и все также наперерыв хвалили… А я так и не понимала, за что хвалят.

Мне показалось, что, рассказывая об этом через 30 лет, М. Г. не понимала, что тут было примечательного. Интуиция тем и отличается от надуманности, что, делая какое-то самое нужное

движение или ставя какое-то самое необходимейшее слово, интуитивно творящий никакой в этом не видит ни за слуги, ни значительности.

«Да как же иначе-то?» — так закончила М. Г. свой рассказ об эпизоде с ленточкой.

В другой раз я говорил с М. Г. об исполнении — необыкновенно ярком — роли в «Клейме» Боборыкина. У Савиной была начесана какая-то удивительная, типично завитая чолка, что ли, и из этих кудряшек на лбу выступала, можно сказать, вся героиня, с ее прошлым и настоящим. Это точно было какое-то «клеймо», сделанное самым простым способом — парикмахерским начесом. Когда я высказал М. Г. свое восхищение, она сделала такие же круглые глаза, как при рассказе о ленточке, и молвила:

— Ах! Это? Так, ведь, это же понятно!.. Они все как-то что-нибудь с прической делают — настоящего куафера не знают, а своими средствами подражают.

В «Клейме» Савина необыкновенно падала: завертевшись волчком и вытянувшись вверх, вдруг опускалась наземь. Невозможно забыть это движение заметавшейся на месте, от боли завертевшейся, на миг метнувшейся к небу, откуда, может быть, блеснет надежда — и мгновенно уже раздавленной Савиной… И опять я ее спрашивал, и она мне отвечала: «Ну да, понятно! А как же иначе?»

Когда Савина играла усталых душой, уже надломленных, с печатью обреченности женщин, — у нее бывала особая походка: она склонялась корпусом слегка набок, и чуть-чуть волочила одну ногу. Характерность этой походки была замечательна и, конечно, многие тысячи зрителей сейчас же живо вспомнят эту подробность. Этот механизм движения допускает такое психологическое объяснение: человек по инерции идет вперед, подчиняясь основному оптимизму своей натуры, но в глубине сознания уже мелькает мысль, что движение бесполезно, что цель не будет достигнута, и потому происходит естественное замедление, естественная задержка, словно бодрому, верующему началу приходится делать известное усилие, чтобы сдвинуть с места разочарованность, уныние и скептицизм. Если бы Савину спросить, почему она так ходит, она бы, конечно, ответила по обыкновению: «А то как же иначе?»

… У Савиной был огромный запас наблюдения, и ее талант смело и уверенно брал как раз то, что нужно, и лучше чего нельзя было придумать. Или даже так: если б это было придумано, а не взято, то было бы совсем не то. Глаза Савиной достаточно известны, и выражение ее глаз, расширение ее зрачков говорили

красноречивее всяких слов. Но я помню роли, когда в самых сильных и чувствительных местах она закрывала глаза, т. е. лучшее, что у нее было, — книгу души. Она закрывала глаза, потому что это было нужно. Она не думала, когда закрывала глаза. Может быть, если б думала, то, вспомнив, какое могущество в них скрывается, и не стала бы закрывать их.

Сколько раз Савина говорила мне, что не умеет играть «символических женщин». И точно, ее строгому и систематическому художественному рисунку чужда была волнистая линия мистицизма. Всякое действие Савиной на сцене было причинносообразно. Сила ее вспышек всегда зависела от силы обстоятельств — никогда больше, никогда меньше.

… Савина была ясная, у нее было огромное чувство ответственности перед теми образами, которые она создавала на сцене. Она не знала, не чувствовала и не понимала сложных и запутанных соединений отшельничества с искушением, фантазии с ренегатством, любви со злобой, страсти с истерией. Она играла в «Идиоте» Настасью Филипповну прекрасно, — но «инфернальности» у нее не было ни на волос. Этого она не могла. И замечательной чертой Савиной было то, что она вполне искренно и откровенно об этом заявляла. Ей очень хотелось сыграть фру Альвинг в «Привидениях», но все же она отказалась от этого намерения. «Не могу, не умею, не чувствую», — говорила она. «Да что же в Альвинг такого мудреного?» — спрашивал я. «Да и мудреного особенно ничего нет, — а есть туман какой-то, и потом, — прибавляла она очень серьезно, — я вообще плохо чувствую сердце матери».

***(А. Р. Кугель.*** *Театральные портреты. Изд-во «Петроград», П.—М. 1923, стр. 46–52.)*

## *2*

…Голос ее, отличавшийся каким-то особенным носовым оттенком и виртуозной гибкостью, способный к передаче неуловимых тонкостей речи, особенно в комедии, подкупал своей оригинальностью. Для того, кто первый раз слышал голос Савиной, тембр его казался неприятным, но все более и более вслушиваясь в его богатейшие оттенки, первое впечатление куда-то испарялось, и зритель с любовью отдавался власти модуляций, какой-то особой напевности, приближавшей слушателя к содержанию слова, обнажавшей его, заставлявшей почувствовать мельчайшую дрожь переживаний. Не обладая звуковой красотой

и силой, этот голос убеждал вас психологически, и вы верили тому, что он говорил. Так это было давным-давно, когда М. Г. творила Дикарок («Дикарка»), Полиночек («Доходное место»), Верочек («Месяц в деревне»), Сорванцов («Сорванец»), так и позднее, когда она выступала в Наталье Петровне («Месяц в деревне»), Настасье Филипповне («Идиот»), в Ольге Ранцевой, в Татьяне Репиной, вплоть до старой княгини в «Холопах». Я не знаю другой актрисы с таким разнообразным репертуаром. И замечательно, что почти в каждой роли она давала новый образ и делала чудеса своим «гнусавым» голосом, варьируемым ею на всевозможные лады, как художник красками на палитре…

Как вдохновенна она была в «Мирандолине» Гольдони и шекспировской Катарине («Укрощение строптивой»), в Акулине («Власть тьмы»)! Во всех созданных ею ролях просвечивали ум, смелость и острота комедийного таланта, быт, характер и стиль… и все гармонировало с меткостью ее диковинных глаз, бьющих без промаха.

Остроумие Савиной всеми было признано. Меткое словцо, брошенное ею, оставалось долго жить в нашем обиходе театральной жизни, получало все права гражданства. Так ее ирония на мою тягу к общественности нашла свое критическое определение в словах: «социалист его величества»…

…Она была три раза замужем: за провинциальным актером Савиным, — по мужу она и называлась по сцене, — затем за кавалергардом Никитой Всеволожским и впоследствии вышла замуж за вице президента Театрального общества А. Е. Молчанова.

Из директоров императорских театров каждый по-своему относился к Савиной. Всеволожский, родня по мужу, боялся М. Г. и трусил, Волконский был корректен, тактичен и настороже с нею, Теляковский за глаза ненавидел ее, в глаза угодничал, а среди актеров интриговал против ненавистной ему «Машки».

Драматурги удивлялись индивидуальности, артистическому чутью и ясной мужской логике артистки. Многие из них трусили, как робкие школьники, перед ее талантом, вручая в савинские руки свое детище, которое она выводила в свет; большинство из них даже писали специальные роли под нее. Читая ее ранние театральные мемуары, несколько поверхностные, но искренние и рисующие театральный быт 60-х—70-х годов, в которые Мария Гавриловна в горестях и скитаниях протанцовала под шарманку жизни всю свою молодость в семье серых людей, спрашиваешь себя: — Ну, а публика? Несмотря на интриги, даже инсинуации, сопровождавшие каждый шаг этой актрисы, публика неизменно рукоплескала ей с первых дебютов.

А главное — она была женщиной, настоящей женщиной с чудно горящими карими глазами, сводившими с ума старых и молодых… Глаза этой изумительной женщины метали искры и молнии. Они вечно были настороже, словно прислушивались ко всем и ко всему, что могло бы помешать ей царить на сцене… Вечная борьба за свой успех, за свою жизнь в театре. Отсюда, конечно, масса «логических» промахов, умаляющих человеческую личность. Но все же в этой борьбе Савина не потускнела, не разменялась, коготок ее творчества не увяз. Глаза ее не знали старости, в них все было от сцены, от реальной ее сущности. У М. Г. были смертельные враги и завистливые критики-друзья, но и те и другие признавали за ней первенство подлинного мастерства актрисы.

***(Н. Н. Ходотов.** «Близкое-далекое», изд. «Academia». М.—Л., 1932, стр. 117–119, 120–121.)*

## *3*

В 1879 году, затрудняясь в выборе пьесы для бенефиса и отыскивая что-нибудь «литературное», я напала случайно на «Месяц в деревне» Тургенева. Роль Верочки, хотя и не центральная, мне очень понравилась, но пьеса, в том виде, как она напечатана, показалась скучна и длинна; тем не менее, я твердо решила ее поставить. Сазонов тоже указал мне на этот недостаток и посоветовал попросить Крылова, как знатока сцены, урезать ее, на что я согласилась под условием разрешения автора.

Послав Ивану Сергеевичу телеграмму в Париж, я очень скоро получила ответ:

«Согласен, но сожалею, так как пьеса писана не для сцены и недостойна вашего таланта».

О моем «таланте» Тургенев не имел никакого понятия, — и это была банальная любезность.

Пьесу сыграли[50] — и она произвела фурор. Я имела огромный успех в роли Верочки, — и она сделалась моей любимой, моим «созданием». Автора вызывали без конца, о чем я на другой день ему телеграфировала. Он ответил:

«Успех приписываю вашему прекрасному таланту и скоро надеюсь лично поблагодарить вас».

Скоро он, действительно, приехал в Россию и был встречен восторженно.

…Конечно, я пригласила его в театр посмотреть «Месяц в

деревне»… Но тут вышло недоразумение: он почему-то думал, что я играю Наталью Петровну, т. е. первую роль, и совсем забыл о Верочке.

— Действительно, вы очень молоды для роли Натальи Петровны, но… Верочка! Что же там играть? — повторял он, озадаченный.

Очевидно, он этим огорчился. Я стала описывать ему, как великолепен Варламов в роли Большинцова, и, вообще, говорить об исполнении пьесы на первом представлении. Он понятия не имел о нашей труппе и немного знал только Абаринову, игравшую Наталью Петровну, — знал только потому, что она когда-то взяла несколько уроков у m-me Виардо.

…В 5 часов в день представления[51] я сама повезла билет, но не вошла к Ивану Сергеевичу, а послала с моей карточкой.

С каким замиранием сердца я ждала вечера и как играла, — описать не умею; это был один из счастливейших, если не самый счастливый спектакль в моей жизни. Я священнодействовала… Мне совершенно ясно представлялось, что Верочка и я — одно лицо… Что делалось в публике — невообразимо! Иван Сергеевич весь первый акт прятался в тени ложи, но во втором публика его увидела, и не успел занавес опуститься, как в театре со всех сторон раздалось: «Автора!» Я в экстазе бросилась в комнату директорской ложи и, бесцеремонно схватив за рукав Ивана Сергеевича, потащила его на сцену ближайшим путем. Мне так хотелось показать его всем, а то сидевшие с правой стороны не могли его видеть. Иван Сергеевич очень решительно заявил, что, выйдя на сцену, он признает себя драматическим писателем, а это ему «и во сне не снилось», и потому он будет кланяться из ложи, что сейчас же и сделал. «Кланяться» ему пришлось целый вечер, так как публика неистовствовала. Я отчасти гордилась успехом пьесы, так как никому не пришло в голову поставить ее раньше меня…

После третьего действия (знаменитая сцена Верочки с Натальей Петровной) Иван Сергеевич пришел ко мне в уборную, с широко открытыми глазами подошел ко мне, взял меня за обе руки, подвел к газовому рожку, пристально, как будто в первый раз видя меня, стал рассматривать мое лицо и сказал:

— Верочка… Неужели эту Верочку я написал?.. Я даже не обращал на нее внимания, когда писал… Все дело в Наталье Петровне… Вы живая Верочка… Какой у вас большой талант!

Я, чувствуя себя Верочкой, т. е. семнадцатилетней девочкой, услыхав такие слова, ничего не могла придумать умнее, как подскочить, обнять и крепко поцеловать этого милого, чудного автора. Тут стояла моя мать, вся в слезах от волнения, а в дверях

уборной — толпа, жаждавшая видеть Тургенева вблизи. Он еще раз повторил свои слова и, уходя, опять сказал:

— Неужели это я написал?!.

Я повела его за кулисы знакомить с исполнителями. Он всех благодарил, а Варламова поцеловал. Все вышли на сцену, антракт затянулся, но публика не волновалась, зная, что автора «чествуют» за кулисами. Я ног под собою не чувствовала от восторга. Абаринова все твердила:

— Я ведь с ним знакома, я брала уроки у m-me Виардо.

Это, впрочем, не помешало ей совсем не понять роли Натальи Петровны, в чем с грустью сознался и сам Иван Сергеевич.

К концу спектакля овации приняли бурный характер, и когда автор, устав раскланиваться, уехал из театра, исполнителей вызывали без конца.

***(Тургенев и Савина.** П. 1918, стр. 63–66.)*

## *4*

…Верному и тонкому чутью Марии Савиной удивлялся и сам Тургенев!.. Но это последнее имя заставляет меня невольно поделиться еще одним счастливым воспоминанием… воспоминанием об одном из нежнейших образов, когда-либо созданных Савиной, — образе Верочки в комедии Тургенева «Месяц в деревне». Этот трогательный образ сейчас перед моими глазами, как живой: симпатичная головка с заплетенной косой и детски наивным личиком, коротенькая институтская блуза с белым передничком, в руке бумажный змей. Но на этом тонко-выразительном детском личике в продолжение двух-трех часов, что идет пьеса, зритель мог читать, как в раскрытой книге, всю историю зарождения и развития первой девической любви, целую, так сказать, симфонию сокровеннейших и нежнейших чувств, таившихся в глубине непорочного сердца бедной Верочки. И потом еще — трогательная подробность. Когда Верочку — Савину после одного из актов стали усиленно вызывать, она, раскланиваясь с публикой, особенно выразительно и благодарно кивала влево, в сторону литерной ложи. Публика угадала, в чем дело, и стала настойчиво вызывать «автора». Мгновение — и в темноте ложи показалась знакомая и дорогая сердцу каждого русского величественная седая голова. Что тут произошло — трудно передать пером. Точно весенний радостный ливень хлынул в сторону ложи новый неистовый поток рукоплесканий, превратившийся по окончании пьесы в настоящую бурю

народного восторга, — и в этом чаду славы, в общем дружном клике нежданно слились воедино два дорогих для родного искусства имени: Тургенев и Савина.

***(И. Л. Щеглов** (Леонтьев). Чародейка русской сцены. «Театр и искусство», 1900, № 4, стр. 86–87.)*

## К. А. Варламов

### *(1848–1915)*

### *1*

По самому свойству своего дарования Варламов всего более был склонен к изображению людей и характеров простых и несложных. Его люди — здоровые, нормальные, с «беззаботностью жизни» проходящие перед нашими глазами. Все излишне аффектированное, как в мелодрамах, или нервно-издерганное и усложненное, как в пьесах новейшего «настроения», все характеры мизантропические и неврастенические ему не удавались. От Варламова веяло стариной, когда люди жили «просто, по-простецки», как выражается герой «Борцов».

Варламов был бытовой актер постольку, поскольку «бытовое» противоположно нервическим характерам героев современных модных пьес. И он постольку был буфф, поскольку буфф есть синоним красочности, ярких тонов, а не полутеней, которые еле мерцают в современных характерах. Кто видел Варламова в роли Клюквы («Много шуму») или Основы («Сон в летнюю ночь»), тот должен сознаться, что это образцовое воплощение шекспировского юмора. Это было полно, сочно, ярко, трепетало здоровьем. Это — наивно так же, как и гениально. Это инстинктивное чутье и постижение Шекспира…

Талант Варламова был чист и грациозен. Грациозность как-то не вязалась с фигурою и массивностью Варламова. Но грация, в истинном смысле слова, есть легкость, отсутствие напряжения, наименьшая затрата энергии при усилии, — наконец, просто отсутствие усилия. И в этом истинном смысле это был грациознейший талант, выражавший душевные движения с

необыкновенною легкостью, так что всегда кажется, что, в сущности, Варламов не столько играет, сколько пробует, и что за силами выраженными скрывается еще больше невыраженных, — так сказать, в резерве.

Его упорно считали комиком, только комиком. «Странно, — читаем мы в одной статейке, — что, будучи комиком чистейшей воды, Варламов очень любил роли Русакова и Большова в пьесе Островского». А что тут странного?

Вообще разграничение комизма и драматизма резкой чертой представляется мне ошибочным, когда дело идет об истинном, крупном таланте. Дарования не сильные, точно, обладают в большинстве случаев одною какою-нибудь способностью, драматическою или комическою, и это объясняется тем, что они пользуются больше внешними данными, нежели художественным творчеством. Истинно же талантливый человек чувствует и постигает жизнь, а стало быть, объемлет ее, вникает, так сказать, в ее недра, отражает ее биение. Невозможно остаться художником и не заглядывать в другую половину жизни, тем более, что и половинок никаких нет, а есть целое — жизнь — и наше к нему отношение.

Многие, например, изумлялись, когда К. А. Варламову была поручена роль Большова в «Свои люди — сочтемся». Артист вышел, как говорится, не только победителем из этой задачи, но затмил собою всех виденных мною Большовых. Было что-то трогательно-печальное в этой фигуре купеческого короля Лира. И мошенник-то Большов, но как будто мошенник «по человечеству», которому простить можно, а уж обманутый и поруганный Подхалюзиным он становился таким бедным, беспомощным, и такое сострадание вызывал этот злостный, но мягкосердечный банкрот рядом с хладнокровным мерзавцем Подхалюзиным и жестокою обладательницей «птичьих мозгов» — Липочкой. Вот он трясется от слез, и могучая грудь тяжко и часто вздымается от глубокого страдания. Кто бы мог передать эту смесь наивного мошенничества, доброго родительского чувства и оскорбленного самолюбия развенчанного деспота семьи? Не знаю. Я не вижу, по крайней мере, другого такого исполнителя, как Варламов. Такая же нотка драматизма сквозила в исполнении Варламовым роли Столбцова в «Новом деле». В последнем акте от теплоты, которую источило это «чудовище» комизма, щемило на сердце. И опять — сколько наивности, сколько детского, чистого чувства.

Сам Варламов не только любил играть драматические роли, но и очень обижался жестоким и тупым отношением к нему, как к какому-то гаеру. Наивно рассказывает он в своей автобиографии: «Бедные артисты, они вечно под надзором непрошенного конвоя.

Я, хороня мою няню, сам слышал, как интеллигентная молодежь про меня говорила: „Он и плачет-то комично“, и при этом фыркали со смеху. А когда я еле плелся за гробом к ее могиле, то мне кричали: „Прежде скончались, а потом повенчались“».

***(А. Р. Кугель.** «Театральные портреты», изд-во «Петроград», П.—М. 1923, стр. 120–123.)*

## *2*

В Константине Александровиче Варламове бросались в глаза простодушие, желание сделать приятное окружающим, наивная болтливость, общительность и хлебосольство. В нем было гораздо больше «женского начала», чем мужского. Он и сам объяснял свою «женственность» тем, что с детства находился под женским влиянием. Он любил вообще «всех дядей», но еще больше их боялся, так как воспитывавшие его салопницы внедрили в него страх перед господством ума и физическим могуществом мужчины. В нем много было от «бабьего» — суеверие, любовь к судачеству, сплетням, пересудам, «секретам» и болтовня обо всем и обо всех, которая, впрочем, никому и ничему не вредила. Все знали эту слабость «дяди Кости» и только подтрунивали над ним, что доставляло много горьких минут первому комику сцены и любимцу публики. Громадный рост, а главное полнота его фигуры приносили артисту тоже немало неприятных и тяжелых мучений и тревог. Беспечное довольство и широкая улыбка на его лице часто были не настоящими. Он страдал, когда встречавшие его на прогулке с радостной улыбкой кивали на него и указывали пальцами: «Вот Варламов идет! Вон „дядя Костя“ идет! Ха, ха, ха!..» Но больше всего он страдал, когда публика хотела в нем видеть только комика. Он понимал, кем он был для нее и чем, главным образом, ей нужен… В этом была его трагедия.

Пессимистическое состояние духа бывало нередко у Варламова. Сознание того, что он будто никому не нужен, кроме публики, заставляло его отдавать ей себя всего без остатка. Недаром никто из актеров так непосредственно не сливался с зрительным залом, как он, и никого так радостно не встречала толпа, как своего любимца «дядю Костю».

— Ну, вот и я, здравствуйте! — Если этих слов он и не говорил, входя каждый раз на сцену, то все понимали, что дядя Костя не может не поздороваться, как и при каждом уходе не «попрощаться». Он как-то особенно открывал и закрывал двери, распахивал их при выходе, хлопая всей пятерней по ним при

уходе. И он не мог не говорить «отсебятин» и иногда не пошаржировать даже в классических пьесах. Он прибегал к шаржу и к отсебятине не потому, что он не знал роли и не уважал авторов, а потому что слова его лились от избытка сердца, открытого настежь и греющего всех: злых и добрых, богатых и бедных, старых и молодых, образованных и темных. Дядя Костя бессознательно вступал в роль «импровизатора-актера».

О том, как импровизировал Варламов, расскажу такой случай. Мне пришлось в первой же поездке играть с ним в любимом его водевиле «Аз и Ферт», где у меня роль художника Фадеева была не только «с ниточкой», но в целых два листа и я знал свою роль добросовестно, наизусть. Безмерно счастливый тем, что играю с Варламовым, я мечтал, как скажу то-то и так-то, сделаю тот или иной жест — и вдруг разочарование! Дядя Костя не дал мне сказать почти ни одного слова, а сам за меня говорил… говорил… Я лишь открою рот, как тотчас слышу: — ты хочешь сказать про то-то?.. Я опять пытаюсь заговорить, а он: — Знаю, знаю, милый!.. все знаю… ну, спасибо, что сказал, прощай! — Так я и ушел со сцены, не солоно хлебавши. То же самое произошло и в комедии Тихонова «Через край», где он тоже никому не давал говорить и импровизировал по пьесе за всех. У меня была там роль любовника, а у артиста Незлобинского театра Грузинского — выигрышная роль пьяненького чиновника Мухина. Чтобы играть с Варламовым старый водевиль или буффонную комедию, нужно было хорошо спеться с ним на репетициях и отвоевать себе право говорить свою роль, во всяком случае тоже импровизировать. Грузинский не знал этого варламовского обычая. Пьеса шла в поездке с одной, двух репетиций. Легко понять недоумение Грузинского, когда с ним повторилась та же история, что и со мной.

— Хочу сказать облюбованное мной в роли комическое слово, — рассказывал он нам после спектакля, — думаю, хоть это местечко мне удастся рассказать из роли… Варламов и слушать ничего не хочет… В конце концов даже озадачил: «Милый, да ты, кажется, хочешь что-то говорить — брось, не надо… не утруждай себя — я ведь все равно за тебя все сказал!.. А если хочешь, так давай поговорим… еще!»

— Нет уж, что уж там говорить! — со вздохом ответил растерявшийся Грузинский.

Великому комику и водевильному актеру был не чужд и трагический талант. Кто из питерских старожилов не помнит его в ролях Большова («Свои люди — сочтемся»), Варравина («Дело»), Русакова («Не в свои сани не садись»). В последней, по верному определению А. Р. Кугеля, он рыдал над дочерью, как седой Лир

над Корделией.

Варламов, особенно последнее время, страдал глухотой на одно ухо, но, как человек феноменально-музыкальный, он изумительно, до мельчайших тонкостей слышал оттенки звучаний и интонаций своих партнеров по сцене. Он и Стрельская, воспитанные на оперетте и водевиле с пением, отлично умели петь «говорком» и «подавать» куплеты в публику. Бывало, на дружеских вечеринках или у себя дома они садились за рояль и сами аккомпанировали себе дуэты из опереток. Особенно им удавался русский дуэт «Ванька-Танька». Последний был вынесен даже на Мариинскую сцену в концерте театрального общества: партию Таньки пела уже не Стрельская, а известный тенор Смирнов, Ваньку — Варламов.

Смешное часто достигается несоответствием между видом человека и его поступками. Варламов и Стрельская часто вызывали у публики смех таким именно несоответствием. Разумеется, нельзя было не смеяться, когда толстенькая маленькая, жизнерадостная старушка Стрельская сидит с папиросой за роялем и уморительно храбро докладывает: «Ах, если папой быть и мне!..»

Когда скульптор Фредман-Клюзель лепил бюст с тети Вари, я просил Стрельскую во время его работы читать «Трясогузочку» или же басню «Ворона и лисица».

— Ворона каркнула во все воронье горло, сыр выпал… — Жест руками, — и натура была схвачена художником.

Нередко с Варламовым бывали случаи, когда он позабывал давно игранные роли. Тогда суфлер был для него плохим помощником, к тому же трусил дядя Костя до «сотрясения в желудке». Как-то, будучи на кавказском курорте в Ессентуках (где часто лечился Варламов от полноты и ожирения сердца), С. В. Брагин, державший в 900-х годах антрепризу на Минеральных водах, пригласил на ряд гастролей жившего там Варламова. На одном из гастрольных спектаклей я с Варламовым выступал в пьесе Островского «Не все коту масленица». Пьесу эту мы с ним играли на Александринской сцене года два до того, и дядя Костя позабыл порядком роль Ахова, первоклассно им сделанную под режиссерством Санина. К тому же пришлось играть с одной репетиции, а суфлер был неопытный. В третьем акте Ипполитка, племянник купца Ахова, которого исполнял я, по пьесе выпивает для куражу и, приставив к своему горлу нож, требует дядиного согласия подписать денежные счета, а не то «чик — и земля!» — стращает он «булатом» оторопевшего самодура. Диалоги большие. Варламов с линейкой в руках должен «парировать» реплики Ипполита, но из-за моего бешеного темпа не слышит

суфлера, волнуется, грозится, кричит, стучит от волнения линейкой и… ровно ничего не понимает, что подает суфлер. А между тем сцена требует безостановочной подачи реплик обоими играющими. Варламов не поспевает… Я перескакиваю во второй монолог, в третий… Нервничающий Варламов стучит линейкой и в то же время мучительно прислушивается к суфлеру, чтобы уловить то слово, которое ему нужно. Наконец неистово начинает кричать: «Ну говори! А?! (взгляд в будку.) Говори! А? (опять в будку.) Что же ты, чорт, молчишь?!» И, не получая подачи, еще громче барабанит по столу линейкой, окончательно покрывая сбившегося с толку суфлера. «Ну говори, говори же!» — кричит он мне и ему. — «Нет, дяденька, — уж я! — от себя доканчиваю я, не зная, что делать дальше. — Я-то все сказал, а теперича вы поговорите!..» Тогда только после «гробовой паузы» слово было найдено, и все пошло, как по маслу.

Варламов один имел право от себя говорить в русских бытовых пьесах. Сам Островский в «Правда — хорошо» заметил его отсебятины, но не оскорбился, поняв, что они не идут в разрез с бытовым стилем его произведения.

***(Н. Н. Ходотов.** «Близкое-далекое». Изд. «Academia», М.—Л., 1932, стр. 105–111.)*

## В. Н. Давыдов

***(1847–1925)***

На пороге моего сознательного артистического творчества высится фигура В. Н. Давыдова, великого артиста, изумительного педагога, тончайшего психолога, учителя и вожатого на сценическом и жизненном пути. Для меня, как и для других учеников, школа — это был Давыдов.

Определенной научной системы преподавания у Давыдова не было. Его педагогическая система вытекала из его личного сценического опыта и поразительной, неповторимой «техники показа». Воспитательная деятельность Давыдова велась через посредство своеобразного «обнажения приема» — практического, наглядного раскрытия своей игры и приемов игры представителей различных актерских стилей. В своей изумительной памяти он сохранял приемы игры крупнейших артистов России и Европы, и из пестроты сохраняемых им в

памяти масок в каждом отдельном случае извлекал ту, которая казалась ему убедительной для данного положения.

Давыдов не боялся известного «разнобоя» в показе, его не смущало различие приемов и методов творчества: ему было важно лишь, чтобы при различных приемах достигалось претворение в образ. Боялся он только притворства. Каждое внешнее противоречие при его указаниях, или, лучше сказать, при его «технике показа» незаметно стушовывалось и приводило к неоспоримому выводу, что «так надо, а так не надо».

От своих учеников Давыдов требовал, чтобы они жили полновесной, полнокровной жизнью, кипели бы в самой ее гуще, в самом ее котле, полной грудью впитывали в себя самые разнообразные ее впечатления. Он рассуждал при этом до очевидности просто: раз актер должен жить на сцене сотнями образов, ему надо неустанно расширять горизонт внутреннего мира, захлебываться жизнью, всюду и всегда обнаруживать живую, тонкую наблюдательность, заостряя свое внимание и воображение.

Прежде всего Давыдов требовал от нас бодрости духа. Он был убежден, что жизнерадостность — необходимое состояние нервов и для художественного воспитания жизни и для художественного отражения ее. Он не уставал требовать от нас «веселого лица», бодрых настроений и раздражался, когда ученик не улыбался, не реагировал на его полные жизни замечания. Были случаи, что кому-нибудь из нас плакать хотелось от неудачи или неумения сделать так, как хотелось бы, но мы сдерживали слезы и делали «веселое лицо».

«Жить, жить, жить! Двести тысяч раз жить»… — вот лейтмотив мировоззрения Давыдова как человека, артиста и педагога.

— Дома плачьте, мучайтесь, бейтесь головой о стену, в классе же мне этого не устраивайте, — не раз говорил он. — Я всегда вам указывал, что наше дело очень трудное, что на нашем актерском пути больше шипов и терний и редко кому удастся сорвать розы… Но плохой тот солдат, который не надеется стать генералом! Сама М. Н. Ермолова мучилась, страдала перед каждой новой ролью, думая, что она у нее не выйдет, но только дома или у себя в уборной, но не на сцене, не на репетиции, не на спектакле. А Марья Николаевна — гений, наша русская гордость!

С первого до последнего урока Давыдов говорил о необходимости тонко подмечать жизнь и, исходя из нее, вживаться в представляемые образы, указывая, что лишь в таком случае актер сумеет дать жизненно-типичную фигуру, а не сухую фотографическую копию. Фотографирование действительности

на сцене было противно Давыдову. Он считал, что простая игра на сцене достигается путем больших трудностей и что для этого прежде всего необходимы воображение и интуиция. Он был врагом всякого доктринерства, которое маскирует бездарность. «Горе вам, книжники и фарисеи», — часто говорил он лукаво мудрствовавшим ученикам, которые понимать-то кое-что понимали, но выявляли свою артистичность слабо. Человеческая индивидуальность в значительной степени определяла подход Давыдова к тому или иному ученику. С первых же уроков он старался узнать характер ученика и тот психологический материал, который к нему попадал и из которого, как он выражался, он будет «лепить актера».

Каким-то чутьем и непосредственным проникновением он угадывал, чего от кого может добиться, и подчас бывал беспощаден, требуя исполнения своих указаний. Волнуясь и крича, он вдруг начинал имитировать ученика и с такой тонкостью достигал карикатуры, что все разражались смехом. Он бывал деспотичен по отношению к туго воспринимающим или к тем из учеников, которые рассудочно, одной логикой воспринимали его.

— Логика одно, а где же чувство? — говаривал он. — Одна логика суживает искусство. Вы должны мне слепо верить, если пришли у меня учиться! Если я говорю: так надо, следовательно, и разговора быть не может: вы мой воск, глина, из которой я леплю, что мне захочется. По логике выходит, что надо так, а я вам доказываю иными доводами, испытанными, что это не так: артистическая логика — это не дважды два четыре!

Осознать бессознательность — вот одна из четырех задач давыдовской педагогики.

В то же время Давыдов бывал очень осторожен, как только замечал в ученике индивидуальную инициативу. Тогда он приходил на помощь созревшим замыслам и работал с данным учеником уже в его плане, обогащая его трактовку образа разнообразием технических приемов.

Во мне, испробовавшем яд любительщины, усвоившем ходовые клубные штампы, давыдовская школа вызвала священный трепет. То, что казалось таким простым, легким и ясным, стало вдруг неимоверно трудным и сложным. Я понял, что дело, которому я посвятил себя, — дело громадной трудности… […]

…С прошлым русского театра знакомил нас и сам Давыдов. Слушая его, нам казалось, что мы видим богатырей русской сцены. Особенно он любил рассказывать о своем учителе Самарине и об известном актере Милославском, с которым играл

в провинции.

— А правда ли, В. Н., что вы в Расплюеве много взяли от Павла Васильевича? — пренаивно задал я однажды вопрос Давыдову.

Давыдов бросил на меня уничтожающий, иронический взгляд, а потом, обращаясь уже не ко мне, произнес:

Когда с умом перенимать, не чудо
И пользу от того сыскать,
А без ума перенимать,
И, боже упаси, как худо!..

Я словно аршин проглотил…

О трагике Милославском он рассказывал нам следующий случай. Служа в молодости в провинции, ему пришлось выступать в роли Колычева в «Василисе Мелентьевой». Грозного играл дряхлый, со вставною челюстью Милославский. Помня непременное условие тогдашней игры, требовавшей держать тон, не спуская его, В. Н. горячо докладывал свои реплики в ответ на монологи Грозного и так высоко загнал своего партнера, что тот стал хрипеть и чуть ли не дошел до шопота. Спектакль окончился. В уборную зарвавшегося Колычева вбегает разъяренный Медведев и на чем свет распекает молодого героя. Давыдов в медведевской труппе играл роли первых простаков и вторых героев-любовников.

— Что у тебя на плечах? Кочан капусты? Куда ты полез! Николай Карлович до сих пор отдышаться не может. Беги сейчас и извинись перед ним, а то он подумает, что тут чья-то интрига. Ну, скорей же, болван ты этакий!

Но бежать не пришлось. В уборную в облачении Грозного вошел сам Милославский и встал в дверях.

— Подойди ко мне, щенок! — обратился он к обескураженному Давыдову. — Дай я тебя поцелую! Нехорошо переигрывать старика, ну, да я тебя прощаю… По неопытности!.. А все-таки хорошо, молодец! Будешь актером, жару много! — и от души поцеловал просиявшего счастливца.

Еще случай, рассказанный Давыдовым.

Когда Давыдов был еще новичком на Александринской сцене, на ней изредка еще выступал знаменитый В. В. Самойлов. Самойлов был горд. Он отверг «царскую милость» — золотую медаль, — повесил ее на шею одевавшего его портного, что не мешало ему в то же время быть самому заносчивым королем сцены и сановным бюрократом по отношению своих товарищей.

Так вот, Самойлов решил состязаться на старости лет с

новоявленной знаменитостью провинции, как в то время характеризовали Давыдова газеты. Знаменитый артист решил дать бой в «Свадьбе Кречинского», в которой виртуозно играл Кречинского. Давыдов исполнял Расплюева.

— Бог мой, что только он ни выделывал, чтобы затушевать меня! — рассказывал Давыдов. — И пел свою «Эврику» там, где не надо, и паузил после моих реплик, заставляя меня тем самым играть по-новому, и вертелся перед столом, когда Расплюев считает деньги, менял мизансцены и интонации, выработанные на репетициях, — словом, всячески стремился помешать мне и переиграть меня. Но зато, кажется, никогда у меня так удачно не вышло то место, где Расплюев вспоминает профессора магии, фокусника Боско. С удивлением и восхищением говоря о фокусах профессора магии, я упорно смотрел на Самойлова, как бы отождествляя его с этим самым Боско, при этом назвал Кречинского не Михаилом Васильевичем, а Василием Васильевичем, и вышло, что он, Боско, против Василия Васильевича, т. е. Самойлова — мальчишка и щенок. Самойлов сразу насторожился, выдержал небольшую паузу и потом уже «усмиренным» тоном произнес:

«Ну, довольно, считай!..»

— Большой артист не мог не почувствовать, откуда шли у меня слова, и старый тигр угомонился. По окончании акта он дружески выходил со мной на вызов, пригласил меня к себе в уборную, искренно поздравил с успехом, давал советы и впоследствии отзывался обо мне, как о талантливом актере, а от Самойлова такое признание редко кто слышал.

***(Н. Н. Ходотов,** «Близкое-далекое». Изд. «Academia», М.—Л., 1932, стр. 54–57, 67–70.)*

## П. А. Стрепетова

***(1850–1906)***

### *1*

Г-жа Стрепетова отнеслась к роли Елизаветы в «Горькой судьбине» Писемского своеобразно. Для нее в «Горькой судьбине» нет ни правых, ни виноватых; и Ананий, и помещик, по-своему,

хорошие люди: несчастие создается окружающею их средою. Лизавета — любящая женщина, которая засматривалась на барина до замужества. (Действие 2-е, сцена 2-я.) Она же — любящая мать, которая не согласилась подкинуть своего ребенка бурмистру, как предлагал ей барин: «Я им грешна и потерпеть за то должна». Наконец, она не грубая, дикая баба, если молодой помещик ею увлекся: «Твоими бы руками, Лизавета, надо золото шить, а не кочергами ворочать. Ишь, — говорит, — какая ты расхорошая». (Действие I-е, сцена I-я.) Не путем рассудочного анализа, а чутьем художника поняла артистка характер Лизаветы, и, не справляясь о том, как делали другие, сыграла роль по-своему. На первом плане, однако, стала у нее, как у истинно-художественной реалистки, необходимость придать Лизавете правдивую индивидуальность. Потому г-жа Стрепетова в Лизавете совершенно отрешается от самоё себя! Тон, манера, акцент речи, жест, — все носит обличье крестьянского бытового типа. Речь с оттяжкою. Тон выдержан везде простонародный, но не грубый. Разнообразие интонации здесь, как и в других ролях артистки, дает ей возможность играть на впечатлениях зрителей, как на клавишах. В первом действии Лизавета, в исполнении г-жи Стрепетовой, является одетою в красную кумачевую юбку, повязанная поверх пунцовым платком, с красными бусами на шее. Эта наивная безвкусица соответствует понятиям деревенской парадности: красный цвет — самый праздничный, а белый — траурный (и свадебный), — нюансы же не существуют. Вид у нее степенный, чинный. Сжатые губы и лишь изредка беспокойно беглый взор выдают состояние душевной сдержанной напряженности. Глядит исподлобья, как пойманный зверь, знающий, что уйти некуда. Подарок она принимает, но не «целует у мужа руку», как сказано в ремарке автора, а кланяясь ему. Подав щи и свеженину, она отходит. Первую фразу: «Где уж нам, сударь, в Питер ехать и пр.» — она произносит с ударением и оттяжкою, но в ней, в этой фразе, слышится замешательство, смущение. На этой фразе: «Женщины мы деревенские, небывалые, и глядеть по-тамошнему не умеем, а не то, что говорить» — Лизавета будет строить свою защиту: мотив этот, — что, мол, другие бабы есть получше — у нее пройдет еще раза два в пьесе. В то время, когда дядя Никон пьянеет и разговор его с Ананием принимает раздражительный характер, глаза г-жи Стрепетовой начинают выражать беспокойство, и она со сдержанным волнением, как бы исподтишка, следит за Никоном. Глаза перебегают с Никона к мужу. Она вздрагивает, и во взоре вспыхивает ужас при фразе Никона: «А бабе меня не надуть». (В ремарке сказано: бабы бледнеют.) Вообще г-жа Стрепетова всю

эту сцену играет мимикою, которая освещает ее внутренний мир в то время, когда она молчит и слушает. Во все время обеда видно, что мысли ее далеко. По временам она пытливо исподлобья взглядывает на Анания: каков он? что будет? При фразе Никона: «У меня, слава-те Господи, полная изба ребят, а все мои, все Никонычи»… в тексте сказано: «Лизавета и Матрена сидят, как полумертвые», но г-жа Стрепетова тихонько, незаметно встает из-за стола и медленно отодвигается в сторону, в глубь сцены, — по ее замечанию: «виновный человек вперед не пойдет». В 4-м явлении Лизавета долго не может выговорить ответа на грозный вопрос мужа и наконец, после паузы, с усилием и запинкой произносит: «Что мне говорить?.. Никаких я против вас слов не имею»… В словах: «а кто же окромя их» — ударение на окромя. Рука в замешательстве судорожно перебирает передник. Плач Лизаветы — сначала тихое всхлипывание, переходящее в рыдание, с нотою почти детского плача. Этот плач «в голос, по-деревенски». Плач этот у г-жи Стрепетовой выходит необыкновенно верным. Дело в том, что Лизавета, по ремаркам автора, должна плакать почти во все время пьесы. Поэтому необходимо разнообразить тон. В 1-м действии Лизавета плачет как баба, которую еще не били, но будут бить непременно. Во втором — как существо, измученное страхом и ожиданием еще худшей беды. В 3-м она избита, и слезы иссякли. В 4-м наступила полная прострация сил и состояние, граничащее с психозом. Известная артистка московского театра Н. М. Медведева, говорят, находила, что во всей роли Лизаветы у г-жи Стрепетовой нет места лучше немой сцены за столом в 1-м действии.

Второе действие открывается удивительно жизненною сценою между двумя дворянами: предводитель Золотилов, «цветущий мужчина с несколькими ленточками в петлице и с множеством брелоков на часах» (шик 40—50-х годов) и помещик Чеглов-Соковин, «худой и изнуренный, в толстом байковом сюртуке». (Заметьте, как все — от характеров до фамилий, от языка до мелочей костюма — у Писемского характерно.) Явление 2-е начинается входом бурмистра. «Я-с это». В это же время Лизавета (Стрепетова) выглядывает из дверей несколько раз, прежде чем решается войти. Этот jeu de scène в тексте не указан. При входе Лизаветы в ремарке автора сказано: «Чеглов (дотрагиваясь до ее плеча)», — подробность эта опускается. Лизавета, тихо и робко озираясь и, видимо, дичась незнакомого ей человека, Золотилова, садится боком на край стула. Все движения ее тихие. Интонация нараспев: òченно òпасно — указана самим Писемским, у которого, по рассказам г. Писарева, был необыкновенно тонкий слух, различавший малейшие оттенки речи. В фразе: «а *он* теперь,

коли против какого человека гнев *имеет,* так он у него, как крапива садовая, с каждым часом и днем *растет,* да пуще жжется» — ударения, с некоторою растянутостью делаются на словах, напечатанных курсивом. Эти ударения определяют и темп речи. В то время, когда говорят другие лица, в этой сцене Лизавета не спускает глаз с Чеглова, и слабая улыбка мелькает у нее иногда, оттеняя любовное к нему отношение. Слезы начинают звенеть в ее голосе со слов «а по́што мы ему». У автора она «начинает плакать» позже, со слов «какая… мужнина жена». Тем же тоном, со слезами, сдавливающими горло и вибрирующими в голосе, говорит Лизавета: «Ой, сударь, до глаз ли теперь…» до конца тирады. Чеглов не подходит к ней, как сказано в ремарке, а сидит около нее. На словах: «Может, как вы еще молоденьким сюда-то приезжали, так я заглядывалась и засматривалась на вас, и сколь много теперь всем сердцем своим пристрастна к вам и жалею вас, сказать того не могу» — тон изменяется, лицо озарено улыбкой, слышится нежная страстная нотка; на словах же: «не желаю… не хочу!» — голос Лизаветы звучит сухо, решительно, и энергическим жестом она запахивает платок. «Поиспужается маненько» — опять оттенок, полу-улыбка, мимолетная надежда, что авось устроится дело. Наиболее важный вариант, принадлежащий г-же Стрепетовой, относится к окончанию второго явления. В тексте сказано: «Прощайте, голубчик барин (целует Чеглова и идет, но у дверей приостанавливается)». Г-жа Стрепетова переносит это движение к концу своей реплики, и после слов: «не утерпит без того сердце мое» — порывистым жестом обнимает Чеглова, и, застыдившись, с полузакрытым лицом, отворачиваясь, на ходу бросает Золотилову: «Прощайте и вы, сударь». Сцена выходит так гораздо эффектнее. В спектакль 18 февраля она вызвала гром рукоплесканий и три вызова.

В 3-м действии Лизавета, избитая мужем, лежит за перегородкою. Не не видно. В 4-м явлении только раздается протяжный, как стон, голос ее: «Не смогу я… будет с меня… спасибо…» и потом: «не от радости и я отворачивалась… тоже» (вместо: тоже отворачивалась). «Добрые люди не указчики про нас» (с озлоблением). Сцена сходки удивительно драматична: шум говора все растет и наконец достигает крайнего предела в словах Анания: «Бабе моей! Когда она, бестия, теперь каждый шаг мой продает и выдает вам, то я не то, что таючись, а середь белого дня, на площади людской, стану ее казнить и тиранить; при ваших подлых очах наложу на нее цепи и посажу ее в погреб ледяной, чтоб замерзнуть и задохнуться ей там, окаянной!» Голос г. Писарева раздается, как удары грома в этой потрясающей тираде, бешенство достигло своего апогея, — и в эту минуту,

когда, казалось, драматический эффект достиг крайнего предела, — выбегает Лизавета (в ремарке: быстро появляется), проталкиваясь между мужиками; волосы ее висят космами, сарафан расстегнут. «Нету-нету, не бывать по-вашему никогда. Довольно вы надо мной поначальствовали». Тут уже нет и следа слезливости в ее голосе. Как разъяренный зверь, с сухими горящими глазами, рыщет она по горнице, бросается к шкапу, к сундуку, ищет платье, обобранное мужем. Трагизм положения неожиданным взмахом поднимается еще выше, выше… захватывает дух у зрителя, — чует он, что сейчас совершится что-нибудь ужасное… За перегородкою раздается громкий, раздирающий крик Лизаветы после слов: «подай младенца, подай, а то ослеплю тебя… — и звук пощечины (?) — Ах, ты, бестия, смела еще руку поднять на меня. На́, вот тебе твое поганое отродье! (раздается страшный удар и пронзительный крик младенца)». Вместо последнего, на сцене из-за перегородки раздается крик Лизаветы и после паузы слышен ее голос: медленный стон, словно причитание, тягучий как у человека, нервные центры которого поражены, парализованы: «ба-атюшки, уу-бил младенца-то, у-убил» (последнее слово добавлено). Тем же тоном и следующая фраза: «ба-тюшки — совсем-уже-не-дышит-вся-головка-раскроена…»

В театральном отношении, в смысле постепенного форсирования эффектов, актрисы обыкновенно усиливали отчаянные ноты последних фраз Лизаветы. Г-жа Стрепетова играет эту сцену более верно: ужасная катастрофа подкосила ее энергию, — остался стон, началось то состояние, которое описывает сотский в 3-м явлении 4-го действия: «в те поры, ваше благородие, как младенца-то убили, как ухватила его: руки окоченели… Я прибежал и едва почесть выцарапал его у ней, а теперь только-то и вопит, что грешница, да грешница, в рассудке, что ли, маненько тронулась?».

В минуты возбуждения, во время взрыва энергии 3-го действия, в Лизавете сказывается та черта, о которой она сама говорила барину: «я сама-то человек не переносливый». После убийства «ее красавчика», она уже труп ходячий; удар, нанесенный ребенку, отразился на ней, вызвал столбняк, конечности ее полу-парализованы, движения автоматичны, самочувствие ослаблено, речь бессвязна, слабо теплющаяся мысль болезненно сосредоточена на одном представлении — раскроенный череп ребенка…

В таком виде появляется Лизавета в 4-м действии. Лицо ее мертвенно-бледное. Сотский поддерживает ее подмышки, а не по театральному — под локти. Руки ее висят, как плети. Голова

обернута белым полотенцем — деревенский траур. При словах: «я грешница… грешница», — она поднимает глаза к небу (в ремарке: склоняет голову). При фразе: «нету его, батюшки, моего красавчика, нету! Убили (да), отняли его у меня» г-жа Стрепетова не «разрывает рубашку» и совершенно основательно, так как упадок сил Лизаветы дошел до крайнего изнеможения. Она также не «падает, вырываясь из рук сотского», но со слабым, прерывистым стоном склоняется, как бы выскользая из рук сотского. «Держи ее, дуралей», — кричит чиновник. — «Что все падаешь?» — говорит сотский; — «постой хоть немного перед начальством-то!» А чиновник делает меткое замечание: «притворщица какая, а?» Наиболее гуманным оказывается исправник: «какое уж тут притворщица… человек совсем, как видно, ошеломленный». Но г. Шпрингеля убедить не легко: «я приведу ее в рассудок. Она у меня сейчас опомнится. Я не из чувствительных и все знаю, как дело шло и происходило… Не пускать ее и посадить вот тут, на кресло, и позвать мужика из сеней. Я ей вотру в рожу краску, коли она совсем ее потеряла». — Увы! это не удается ревностному губернаторскому чиновнику: Лизавета в себя приходит на минуту, и то лишь, когда слышит голос мужа (явление 6-е). Чиновник, оглянув Анания, говорит: «Молодец славный! хоть тысячу плетей, так выдержит». Лизавета начинает слабо всхлипывать. Ремарка: «вытягивается всем телом» — выпускается. После слов Никона «Полштофчиком поклонился, да и шабаш на том», в ремарке сказано: «Лизавета снова начинает рыдать. Сотский зажимает ей рот». Г-жа Стрепетова, вместо этого, только стоном и беспомощным метанием головы, как мечется больной на изголовье, выдает одолевающий ее прилив тоски. После этого ее уводят. В промежутке между этим выходом и последним явлением — 8-м — Лизавете успели растолковать, что, дескать, Анания сейчас в острог повезут, простись с ним. Матрена поддерживает Лизавету, которая едва на ногах держится. В ремарке сказано: «Ананий подходит к матери и жене. Та бросается ему сначала на руки. Он целует ее в голову. Она упадает и обнимает его ноги». Г-жа Стрепетова место это играет так: Ананий подходит к ней. Она взглядывает на него бессознательно и вдруг, как бы поняв все, что происходит, протягивает к нему руки, обхватывает его колена, замирает со стоном и падает замертво на землю. На этом мы и закончим опыт сценического комментария в роли Лизаветы. Повторяем, факты эти театральные, и только с этой точки зрения могут иметь известный интерес.

***(Кн. А. И. Урусов.** Статьи его о театре, о*

*литературе и об искусстве. Т. I. М. 1907, стр. 335–342.)*

## 2

Суворинский театр[52] в 1895 году через месяц после своего открытия поставил «Власть тьмы» Толстого на день раньше, чем та же пьеса прошла в бенефис В. В. Стрельской на Александринской сцене. И это состязание старого, казенного театра с молодым, частным, и имя автора, и сама пьеса привлекли к обеим постановкам внимание всех, кто интересовался театром. Особенно трудно было проникнуть в Суворинский театр, и «Власть тьмы» успела пройти там раз десять, прежде чем мне удалось достать пропуск и убедиться в полной справедливости восторгов прежде всего от постановки Е. П. Карпова: он сумел в мелочах убранства избы, в одеждах мужиков показать настоящую деревню. Бытовой, строго выдержанный говор актеров, их манеры заставляли верить, что перед зрителем не переряженные баре, а живые, настоящие мужики. Никита — Судьбинин, Анисья — Холмская, Аким — Михайлов были великолепны, но при всем мастерстве их игры Стрепетова их забивала целиком, и во всех сценах с ее участием зритель только за ней и следил. Прежде всего она дала изумительный грим изголодавшейся, жадной до любого куска собаки. На безжизненно-бледном лице, замотанном в темный платок, зловеще горели алчные, волчьи глаза. Заклеив остальные зубы, она оставила два клыка, желтевших среди пустого оскала не сжимавшегося все время рта. Уже при первом приходе в гости к живущему еще батраком сыну Стрепетова множеством мелких черточек подчеркнула, как ее ослепило богатство Анисьи, почему она и идет, чтобы женить на ней сына; без устали бегала она глазами по всем стенам и углам, на ноготь пробовала прочную обивку хозяйской укладки, с жадностью голодного пса бросалась на угощение. Но выше всего было мастерство речи актрисы, умевшей подбирать тончайшие оттенки для самых простых слов, бесконечно разнообразить напевную сторону речи и, ведя всю роль на тихом говорке, малейшую ноту доносить до зрителей самых последних мест. Каждым словом своим держала она их в напряжении и полном подчинении своей воле. Все, казалось, боялись малейшим движением или звуком нарушить ту тишину, какая сопутствует лишь величайшим проявлениям художественного творчества. Это напряжение разрасталось до предела в жуткой сцене у погреба, куда Никита нес душить

ребенка. Свои ужасные слова Матрена пустила настоящим змеиным шопотом, изгибая свое поджарое тело в страшную судорогу.

Опустили занавес для антракта, а зрители молча, как вкопанные, сидели на местах, будто каждый из них пережил только что жестокую муку. Такие глубокие потрясения приходилось мне раньше переживать в театре, только когда Ермолова играла «Орлеанскую деву». Романтика поэтической легенды и голая правда нашей деревни давали двум великим художницам одинаково глубокую почву для величайших созданий трагического мастерства.

В ту зиму я видел Стрепетову в этой роли раз семь. Играла она всегда одинаково, видимо, раз навсегда подобрав краски и продумав до мелочей целиком отчеканенный образ. Как великие музыканты умеют, подымаясь на вершину вдохновения, соблюдать до мелочей все тонкости партитуры, так и Стрепетова при всей глубине переживания оставалась верна своему замыслу.

Критика часто называла Стрепетову «Мочаловым в юбке». Если судить по этой роли, она счастливо отличалась от него тем, что не была рабой своего вдохновения, играла ровно, так что зритель был обеспечен вполне от тех разочарований, какие ждали зрителя в те частые дни, когда московский трагик был «не в ударе».

***(Б. Варнеке.** Воспоминания о П. А. Стрепетовой. Сборн. «П. А. Стрепетова». Воспоминания и письма, изд. «Academia», М.—Л., 1934 г., стр. 460–463.)*

## *3*

В зимний сезон 1895–1896 года Полина Антипьевна Стрепетова играла в театре Литературно-Художественного Общества, в петербургском Малом театре того времени. Мне удалось ее видеть в двух пьесах: в «Грозе» Островского и в пьесе А. Потехина «Около денег».

В роли Катерины Стрепетова, как помню, на меня произвела сначала двойственное впечатление. Под влиянием прочитанных статей об Островском у меня создалось представление о Катерине, как о женщине внешне обаятельной. Но то, что я увидел на сцене, совсем не соответствовало этим представлениям. Облик Катерины — Стрепетовой — это облик старообразной женщины с суровым лицом раскольницы. И эта

внешность Стрепетовой резко контрастировала с обликом Варвары, которую играла тогда молодая, красивая артистка Никитина, вскоре перешедшая в Александринский театр.

Конечно, сейчас, тридцать семь лет спустя, я уже смутно представляю все детали игры Стрепетовой в «Грозе». Но некоторые сцены навсегда остались в памяти. Я помню, что в первом акте Стрепетова, повидимому лишь на этот раз, играла без особого подъема. Но уже сцена с ключами во втором акте прозвучала как трагедия обреченности: после бурных патетических фраз в диалоге с Варварой, вскрывающих темперамент артистки, Стрепетова кончает словами, в которых слышится покорность перед неизбежным, роковым для нее свиданием с Борисом.

В четвертом акте с огромной силой пронеслось перед слушателями бурное признание Катерины перед народом.

Но самая незабываемая сцена, где артистка достигала трагического величия, — это ее последний монолог, перед тем как броситься в Волгу. Мне казалось тогда, что в зрительном зале стало даже темнее обычного. Весь монолог Катерины прозвучал как волнующее стихотворение в прозе, он вызвал слезы на глазах некоторых зрителей. Казалось, вся сила человеческого страдания сосредоточилась на этом суровом, изможденном лице, полном незабываемой скорби, и слова о прелести цветочков, которые вырастут на могиле несчастной женщины, прозвучали скорбным, тихим укором этому темному мраку захолустного калиновского бытия.

---

Пьеса «Около денег» переделана А. Потехиным из его же романа того же названия. В пьесе, как и в романе, печальная история любви тридцатилетней некрасивой девы Степаниды Терентьевны, дочери Скоробогатова, владельца небольшой ткацкой фабрики. Преданная до фанатизма религии и церковной обрядности, Степанида все же не может отрешиться от соблазна любви к красивому сельскому дон-жуану — женатому ткачу Капитону. Этот Капитон хитро расставляет свои сети, притворяясь перед Степанидой также очень религиозным. В сущности вся религиозная экзальтация Степаниды есть результат ее незаполненной личной жизни. Капитон достигает своей цели. Одновременно он не прочь принять и ухаживание за ним Матрены, жены брата Степаниды. Я особенно хорошо помню ядовито произнесенную Стрепетовой одну фразу; обращаясь к

Капитону, она говорит злобно и протяжно: «Матре-е-е-нин кучер». В эти слова Стрепетова влагала все бессильное раздражение ревнивой и поздно полюбившей женщины.

Но особенной силы и драматизма игра Стрепетовой в этой пьесе достигала в предпоследнем акте. Дело происходит летней ночью, в открытое окно попадает в комнату фабриканта Скоробогатова лунный свет. Сам хозяин отсутствует, — он на Нижегородской ярмарке. По уговору с Капитоном, Степанида должна вскрыть ключами сундук отца, взять оттуда деньги и с ними навсегда совместно с Капитоном исчезнуть. За сценой слышна песня, которую поет Капитон, хладнокровно готовящий наглый обман наивной влюбленной старой деве. Песня Капитона — это условный знак, после которого Степанида с полубезумным взором берет ключи и открывает сундук отца. Неровными, порывистыми движениями она выбрасывает оттуда узелки с пачками ассигнаций. Все это она подает в раскрытое окно Капитону, а затем стоит, схватившись руками за растрепанные волосы, как в столбняке. Песня Капитона обрывается, слышно тарахтенье отъезжающей телеги. Это исчезает Капитон, нагло обманувший страстно влюбленную в него Степаниду. Потрясенная своим поступком Степанида сначала не постигает того, что Капитона уже нет. Стрепетова продолжает стоять в столбняке, и притихший зал напряженно следит за этой немой сценой. Но затем Стрепетова приходит в себя и тихо произносит: «Капитоша!» Не получив ответа, она еще несколько раз: «Капитоша!» И опять — ответа нет. Тогда из груди Стрепетовой вырывается тревожный вопль: «Капитоша!» И затем, не получив ответа, Стрепетова стремительно исчезает за дверью и возвращается обратно с видом разъяренной тигрицы. Поняв весь бесстыдный обман Капитона, Стрепетова рвет на себе волосы, она с ненавистью и презрением к себе самой кричит: «Так тебе и надо, старая девка!» К сожалению, я не могу сейчас восстановить по памяти подробного текста пьесы. Что касается растянутого романа А. Потехина, то в нем образ Степаниды — жалкая копия того, что делала из этого образа Стрепетова. Нельзя забыть этих трагических воплей обманутой женщины. Стрепетова падает, она катается по полу, все время теребя волосы, она кричит о возмездии. В этой сцене она поднималась до трагедии шекспировской силы. Под гром рукоплесканий опускается занавес, и когда Стрепетова выходит на вызовы потрясенных зрителей, то видно, как у артистки дрожат руки.

Историкам театра достаточно известен тот факт, что игра Стрепетовой исключительно так называемым «нутром» приближала ее к знаменитому Мочалову. Но можно сказать и

другое: в обстановке своего времени (70-е и 80-е годы) по стилю своей игры Стрепетова была великой представительницей того демократического натурализма, со всеми его особенностями, который в литературе дал плеяду народников-беллетристов. Важно при этом отметить, что и литературные вкусы Стрепетовой были типичными для людей определенной социальной группы. В то время как артистки конца 80-х и начала 90-х годов исполняли на концертах, например, стихи такого поэта, как Апухтин, Стрепетова читала стихотворение Некрасова «Суров ты был», как известно, посвященное памяти Добролюбова.

Мне удалось в 1899 году в Петербурге слышать Стрепетову на одном литературном вечере, кажется, в пользу крестьянских сибирских читален. На этом вечере выступали Н. Михайловский, В. Короленко, П. Засодимский, А. Потехин, адвокат Герард, прекрасно читавший стихи. Стрепетова читала последнюю сцену из «Подлиповцев» Решетникова, где изображается гибель бурлака Пилы и оставление раненого Сысойки; затем читала она отрывок из очерков Левитова «Горе сел, деревень и городов». Помню, густым низким голосом Стрепетова протяжно произносила фразу одного из левитовских персонажей: «Чи-жа-а-ло, братцы, ох, как чижало!» И когда она вышла на вызовы, то уже оторвавшись от книги и подойдя к самому краю эстрады, с большой выразительностью прочла, подчеркивая отдельные слова, известное небольшое стихотворение Ал. Толстого, совсем не типичное для его автора, но весьма характерное для Стрепетовой: «Край ты мой, родимый край, — конский бег на воле. В небе крик орлиных стай, волчий голос — в поле». И при чтении Стрепетовой этого стихотворения сразу чувствовалось, что оно не является случайным в ее репертуаре.

***(П. А. Стрепетова.*** *Воспоминания и письма. Изд. «Academia», 1934, стр. 453–459)*

# IV. Столичные театры на рубеже XIX и XX веков

## Мейнингенцы в России

### *1*

Постом 1885 года Петербург впервые навестили мейнингенцы.[53] Шум, вызванный гастролями этой труппы в лучших европейских центрах, конечно, не мог не заинтриговать и наших театралов. Однако скептики от природы, они не показывали даже виду, что заинтересованы новинкой и пока что… занимались инвентарем приезжих. Действительно, театральное имущество мейнингенцев вызывало всеобщее удивление. Говорили, что для декораций, костюмов и бутафории потребовалось соорудить целый поезд, что один вагон привез способ превращения сцены в болото, другой целый ассортимент гробов и т. д. Так или иначе, но на первых спектаклях немцев было далеко не полно в театре… Очевидно, публика не сразу шла на приманку и только присматривалась к гостям. Я видел почти все спектакли мейнингенской труппы и должен признаться, что тридцатилетний промежуток, отделяющий эту эпоху от нашей, не стер яркости моих первых впечатлений. Впрочем, и публика скоро оценила труппу и валом повалила в театр. Как в этот, так и в последующий приезд в 1890 году с трудом можно было достать билеты.

Мои воспоминания о мейнингенцах я начну с внешности театра. […] Мейнингенцы, вернее их гениальный режиссер Кронек, впервые провозгласили стильность постановки, т. е. согласование характера mise en scène с эпохой, когда происходит действие. Стиль, как вывеска, должен был сказать зрителю, что он вправе найти в этом доме. В стиле писались декорации (иногда копия с действительности), шились костюмы, изготовлялась утварь, наконец комбинировался грим артиста. Этим объясняется, что любая постановка мейнингенцев легко переносила зрителя в ту среду, куда звал его драматург своею пьесой. Зритель чувствовал себя близким к действующим лицам, хотел пожить их жизнью, их интересами. […] Зритель роднился здесь с сценическими образами. Вот, например, римский форум. Громадная сцена Александринского театра, по крайней мере 10 сажен в глубину, уставлена памятниками античного искусства.

Какая-то заботливая рука собрала воедино разрозненные кусочки всяких капителей, карнизов и цоколей и воздвигла чудесную картину исчезнувшего быта. Но одной внешности мало. Едва поднялась занавесь, как весь форум ожил. Это не какой-нибудь закоулок «вечного города», а его красная площадь, т. е. центр политической жизни народа. Смерть Цезаря всколыхнула старый Рим. Со всех концов, как на пожар, бегут люди разного состояния и положения. Как сейчас вижу старого нищего, жалкого, оборванного, с трясущейся головой и космами седых волос. Куда девалась его немощь? Он римский cives и, подобно другим гражданам, сейчас потребует у Брута отчета в злодеянии.

А вот другая картина. На сцене второй акт «Марии Стюарт». Сцена изображает тронную залу старого Вестминстерского дворца эпохи Елизаветы. Говорят, Кронек скопировал ее с подлинника. Чудесный потолок, с живописью посредине, поддерживают изящные резные колонки. По бокам двери тяжелые дубовые, запирающиеся на ключ. Справа от зрителей трон. На всей обстановке печать величавой скуки. Как и в «Юлии Цезаре», действие начинается не сразу. Сначала из глубины зала медленно подвигается процессия, по обычаю английского двора спиной к зрителю, лицом к королеве. Только у рампы начинается диалог между Девисоном и Кентом.

В таком роде и остальные постановки мейнингенцев. Некоторые очень роскошные, другие попроще, все одинаково верные характеру пьесы. Отличительное свойство театра — дать точное изображение эпохи. Ради этого принципа не пренебрегают даже мелочами. Например в «Коварстве и любви» бедность Миллера подчеркивается его убогой обстановкой. Мебель старенькая, обветшавшая, из продранных сидений торчит солома. Зато какое богатство пира Терцкого в «Валленштейне» или какие интересные детали в обстановке королевы Елизаветы! Кстати, центральное место комнаты Елизаветы занимает чудесное витро посредине. Оно стеклянное, на узорчатых его кусочках всеми цветами радуги переливаются огни зажженного канделябра.

Обращаясь к игре мейнингенцев, я должен сказать, что и в этой области они проявили очень много оригинального. […] В практике этого театра было выкинуто понятие хороших и дурных ролей, выгодных или невыгодных амплуа на сцене. На первый план был выдвинут не актер, а ансамбль, т. е. артистический коллектив. […] Из сказанного отнюдь не следует, что у мейнингенцев не было хороших артистов. Имена Людвига Барная, Теллера, Линка, Вейзера, Арндта говорят противоположное. Однако появление этих артистов в ответственных ролях никогда не походило на гастрольные их выступления, артистическая

индивидуальность одних никогда не затирала достоинства других исполнителей. Преследуя исключительно интересы пьесы, театр умел всегда найти равнодействующую. […] Не меньшее значение приобрели мейнингенцы ролью толпы на сцене. Можно сказать с уверенностью, что в старом театре участие толпы было сведено к minimum'у. Толпа в драматических представлениях вела себя приблизительно так, как действует она в большинстве оперных сцен, не исключая казенных. Герои могли веселиться, страдать, убивать друг друга; сценическую жизнь могли поражать землетрясения, пожары, эпидемии. Толпа тогда только реагировала на все эти явления, когда это полагалось по штату или было предусмотрено партитурой. Обстоятельство это усугублялось еще тем, что подобно старинным лубкам, статисты, в смысле костюма и грима, были сведены к двум, самое большее, трем основным типам. Мейнингенцы доказали, что́ можно сделать со статистами. Кто видел массовые сцены в «Лагере Валленштейна», в том же «Юлии Цезаре» или в «Разбойниках», никогда не забудет грандиозной инициативы Кронека. Толпа у него буквально жила на сцене. Об однородности типов нечего и говорить. Конечно, солдаты какого-нибудь Валонского полка походили друг на друга своею обмундировкой, но этим и ограничивалось их сходство. Далее шли племенные отличия, разница в летах, темпераменте, походке и пр. Характер толпы проявлялся также за сценой. Я никогда не забуду 2-й картины 4-го действия «Марии Стюарт», в комнате королевы. Как известно, в этой картине Елизавета подписывает смертный приговор своей сопернице. В 7-м явлении входит гр. Кент с известием, что лондонская чернь, окружив дворец, требует смерти ненавистной католички. Действительно, доносится глухой шум, временами переходящий в рев. Слов не слышно, но довольно явственные отдельные голоса, как будто кто-то успокаивает толпу. Эти оттенки великолепно передавались статистами; шум усиливался, когда в комнату входили, и затихал, когда двери затворялись.

Подводя итоги моим впечатлениям о мейнингенцах, я должен сказать, что совокупность всех изложенных данных (ансамбля, толпы на сцене, стильной обстановки) создавала необыкновенно цельную картину спектакля. Прав был современный критик, говоря, что зрители впервые видели не отдельные роли, сыгранные более или менее талантливыми артистами, а всю пьесу целиком, как она рисовалась автору и как соответствовала эпохе.[54] […] Мейнингенцы достигли того, что всего труднее достигается театром: иллюзии действительности. По словам того же критика, «если бы можно было среди хода пьесы каким-нибудь волшебством сделать недвижимыми мейнингенских актеров, то в

какой бы момент пьесы ни застало **окаменение** — получилась бы вполне цельная историческая или жанровая мастерская картина». И, что любопытно, иллюзия эта сохранялась у зрителя даже по окончании действия. Дело в том, что когда занавес опускался и раздавались хлопки, его поднимали вновь для того, чтобы представить сцену в том положении, в каком она была при заключении акта. Франц Моор оставался под стулом задушенным. Лейстер — посредине сцены в обморочном состоянии и т. д. Эта деталь, весьма важная для сценической оптики, была тоже новшеством в театре. В старом театре артисты не стеснялись выходить на вызовы публики даже после того, как драматург их убивал или повергал в обморок.

***(Н. В. Дризен.** Мейнингенцы в Петербурге, «Столица и усадьба», 1915, № 43.)*

## *2*

Влияние мейнингенцев на русское сценическое искусство было огромное. Я не сравню его даже с Московским Художественным театром. Художественный театр, главным образом, воспитал артиста. Он приучил его к сценической дисциплине, научил понимать роль, переживать ее. Мейнингенцы влияли больше на общий строй игры. Для них гораздо важнее была вся пьеса, чем отдельные ее части. Уже на следующий сезон стали заметны результаты пребывания мейнингенцев в Петербурге. Хорошо помню новую постановку сада в какой-то пьесе в Александринском театре. Прежде полагалось просто опустить крашеный холст на грязносерые подмостки сцены, и не думаешь, есть ли связь между декорацией и полом. Теперь это существенно изменилось; появился газон вокруг деревьев, клумбы, дорожки, наконец зеленое сукно вместо подмостков. Изменилось также устройство павильонов. Прежние софиты сменил настоящий потолок, посредине его свешивалась иногда люстра. Появилась анфилада комнат, не редко вслед за основной декорацией зритель видел другое помещение, с расставленной там мебелью и пр. У нас все эти новшества прививались туго, как будто русские театральные люди боялись открыто признать превосходство чужеземцев. В значительной степени парализовали их два обстоятельства. Во-первых, репертуар театра с явным уклоном в пользу легкой комедии (я говорю об Александринском театре). Царствовал безраздельно В. Крылов и только изредка бытовики, вроде А. Потехина и Е. Карпова. Во-вторых, традиции

театра, не охотно мирившиеся со всякого рода новшествами. […]

Однако из этого не следует, что индивидуальная особенность артиста должна мешать развитию других сторон сценической техники. Актер — актером, но почему бы не дать ему соответствующую раму, особенно в тех случаях, когда не он один действующее лицо на сцене? Волею автора иногда выдвигается на первый план целая эпоха, известный комплекс понятий, которые немыслимо изобразить обычными сценическими средствами. Это лучше всего доказал театр Чехова, потребовавший создания особого сценического института: я говорю о Московском Художественном театре.

***(Н. В. Дризен.** Сорок лет театра. Воспоминания 1875–1915. Изд. «Прометей» 1915, стр. 46–47, 49.)*

## «Чайка» в Александринском театре

### *1*

Веселые пьесы Антона Павловича не сходили со сцены и пользовались большим успехом и на частных сценах, в провинции, и на домашних спектаклях. Но первою серьезною пьесой его был «Иванов». «Иванова» ставили в первый раз на Александринской сцене в 1889 году. Пока Чехов не приезжал из Москвы, муж бывал на репетициях «Иванова» и принимал большое участие в них. Играли лучшие силы труппы. Муж [А. С. Суворин] был уверен в успехе, — и, действительно, все прошло великолепно. Я помню, Антон Павлович сидел в нашей ложе, самой крайней от сцены, конечно, очень волновался и потому на вызовы выходил бледный. Стрепетова и Савина были превосходны, сам Иванов играл неподражаемо. Автор был, повидимому, доволен.

Если я не ошибаюсь, вторая пьеса Чехова, которая была поставлена на Александринской сцене, была «Чайка».

Ставилась эта печальная из печальных пьес в бенефис самой веселой комической артистки — Левкеевой, общей любимицы Александринского театра. Билеты все были раскуплены мигом, и у кассы висел столь всегда желанный и для авторов, и для артистов аншлаг: «билеты все проданы».

На репетициях Антон Павлович и муж мой страшно волновались. Автор считал, что актеры не находят настоящего тона. Уезжали на репетиции к 11 часам утра и возвращались

только к обеду, утомленные и нервные. Наконец, не помню после какой репетиции, — последней или предпоследней, — они пришли ко мне оба возбужденные, и муж еще из соседней комнаты радостно сообщил мне, что репетиция прошла живо. Все играли с темпераментом, а Коммиссаржевская неподражаемо.

Чехов, очевидно, разделял мнение моего мужа. Здороваясь со мною, он несколько сконфуженно и шутливо сказал: «Вы будете сердиться на меня! Коммиссаржевская своей мимикой и голосом чуть не довела меня до слез. Я почувствовал, — что-то сжимает мне горло». Надо сказать, что я всегда дразнила знакомых авторов: «Как им не стыдно, говорила я, плакать и вообще реагировать на свои произведения». Антону Павловичу я часто говорила шутя, что он не должен смеяться, а тем более рыдать над своими собственными произведениями: «Сами же вы выдумали и сами рыдаете, — ведь от вас же самих зависит сделать из грустного окончания благополучный исход». Чехов всегда хохотал, когда я изображала перед ним выражение лица таких слезливых авторов, и обещал мне сделать лицо для всех непроницаемое, — «каменное!». Вот почему он мне шутя и покаялся, что Коммиссаржевская чуть-чуть не вывела его из «каменного» состояния. Я была рада за Антона Павловича, но, однако, не преминула добавить, что, очевидно, все авторы таковы: «вероятно, Шекспир тоже сам заливался над своим Лиром…» Обед прошел очень живо и возбужденно.

Так как после спектакля — предполагалось — автор будет, наверное, разорван на части и приятелями и артистами и ему будет не до меня, а мне страшно хотелось его поздравить раньше других, то мы уговорились с ним, что как только кончится представление, мы заедем тут же, очень близко, в магазин Романова выпить по бокалу вина, и тогда он будет уже предоставлен себе и своим друзьям. Решили и подписали. Но, увы!..

Мне до сих пор больно вспоминать этот вечер. Я забыла, что делал Антон Павлович днем, вечером же мы поехали в театр. Театр был набит веселой, нарядной, по-бенефисному одетой публикой сверху донизу. Поднялся занавес, в зрительном зале сделали мрак, и только тогда к нам в ложу вошел Антон Павлович. Он сел сзади меня. Я, хорошо зная состояние его духа, даже не пошевельнулась…

Начало прошло хорошо, спокойно. Аплодисментами, как всегда, встретили Коммиссаржевскую. Но вот начала она читать проникновенным своим голосом в глубине сцены свой знаменитый монолог: «Люди, орлы, львы, рогатые олени»… и т. д. Внизу, как раз под нашей ложей, раздался какой-то дурацкий

смех… Антон Павлович, как я заметила, страшно побледнел. Смех раздался и в другом месте и стал усиливаться. Поднялся шум. Коммиссаржевская все продолжала, но с каждым мгновением все труднее было слушать ее; в театре начался какой-то хаос: одни смеялись, другие шикали, чтобы остановить этот шум, и получился форменный кавардак. Несчастный автор до окончания ушел из ложи, в антракте кто вызывал автора, кто шикал, актеры выходили с изумленными лицами, ничего не понимая, в чем дело, да и публика шумела, тоже, кажется, ничего не понимая. Один сплошной ужас!

Второй акт прошел, сколько я помню, лучше, т. е. спокойнее. Антон Павлович сидел напротив нашей ложи, и я часто наводила свой бинокль на него, и часто мой бинокль встречал его взгляд, направленный в нашу сторону. В третьем акте опять началась какая-то кутерьма. Чехов сидел опять в нашей ложе, но, не дождавшись окончания акта, вышел из нее, и я увидала его только после полутора, кажется, месяцев! Я не буду описывать окончания спектакля. Его уже, вероятно, много раз описывали другие… Я только хочу сказать, что в жизни моей я никогда не присутствовала при таком ужасе. Подумать только, что должен был испытать сам автор! Муж мой волновался, выходил из себя, бегал на сцену, злился на всех, актеры тоже совершенно растерялись и едва находили себя…

Когда занавес опустился, Антона Павловича уже не было в театре. Мы его немного подождали и уехали домой. Дома его тоже не было. Скоро к нам начали звонить по телефону, спрашивая, — где Чехов? Муж телефонировал всюду, где только мог быть Чехов. Никто и нигде не находил его. Было уже поздно. Я пошла спать, а муж остался все-таки ждать его. Утром мне сказали, что Антон Павлович пришел совсем поздно и с первым утренним ранним поездом уехал в Москву. Муж мне рассказал, что он к нему все-таки пошел и что когда захотел зажечь электричество, Антон Павлович закричал: «Умоляю не зажигать! Я никого не хочу видеть и одно вам только скажу: пусть меня назовут… (он сказал при этом очень суровое слово), — если я когда-нибудь напишу еще что-нибудь для сцены». Тщетно муж мой старался его убедить, что было их ошибкою и очень крупною ошибкою, — дать такую серьезную и совершенно оригинальную пьесу в бенефис комической актрисы, для которой публика специально пришла, чтобы вдоволь нахохотаться, и что второй и остальные спектакли, наверное, пройдут прекрасно; Чехов ничего не хотел слушать, решил чуть свет уехать и просил мужа передать мне свои извинения, что уезжает, не простившись со мною.

Я уже из Мелихова получила его, как всегда милое, сердечное

письмо, где он опять просил меня вспомнить мой девиз. Это письмо до сих пор у меня. Больше о «Чайке» я с ним никогда не говорила. Муж мой был прав: второе и третье представления прошли хорошо, и муж мог вполне искренно написать ему, что второе представление прошло при полном зале и при единодушных вызовах автора.

Последующие пьесы Чехова, как известно, были уже все успешны.

Моей любимой пьесой был «Дядя Ваня». Сколько раз Художественный Театр ни приезжал в Петербург, сколько раз ни ставили эту пьесу, я всегда была на ней. Лучше играть, правдивее, талантливее, чем Московский Художественный театр, невозможно.

Странно, не знаю почему, д-р Астров в исполнении Станиславского всегда очень напоминал мне самого Антона Павловича, и я с особенным волнением смотрела и слушала его в этой роли.

***(А. И. Суворина.** Воспоминания о Чехове. Сборн. «А. П. Чехов». Под ред. М. Д. Беляева и А. С. Долинина, изд. «Academia», Л., 1925, стр. 191–194.)*

## *2*

Я не знаю, не помню, когда г. Чехов стал «большим талантом»; но для меня несомненно, что произведен он в этот литературный чин заведомо фальшиво. Это очень легко проверяется. Когда в так называемом интеллигентном обществе поднимается речь о бедности и оскудении талантов в русской литературе, обыкновенно, как на положительные явления, указывают на произведения гг. Короленко и Чехова; но какая разница: при имени г. Короленко все и каждый называют: «В дурном обществе», «Сон Макара», «Лес шумит», «Слепой музыкант». При имени же Чехова никто ничего не может назвать. — «Чехов? О, да, это талантливый писатель». Но спросите, в чем наиболее ярко и глубоко проявился его талант, и вы сплошь и рядом поставите своего собеседника в затруднение: «В чем? — вот, например… да мало ли? целый ряд рассказов». — Каких?

Здесь-то и определяется сила и значение «большого таланта» г. Чехова, его несомненно читают и сейчас же забывают прочитанное не только, так сказать, по существу, но и по именам.

«Прочитали — позабыли».

Несчастье г. Чехова, однако, не в этом, потому что хотя бы и маленькое дарованьице все же скорей — счастье; беда в том, что г. Чехов уверовал в свой, созданный услужливой фальшью, «большой талант» и начал пытаться произвести нечто оригинальное, необычное. Пьеса «Чайка» прежде всего и производит впечатление какой-то творческой беспомощности, литературного бессилия лягушки раздуться в вола. Вы чувствуете и сознаете, что автор что-то хочет, что именно — он сам не знает, — но решительно не может совершить. И все эти усилия, все это напряжение маленького-маленького творчества кажутся жалкими до болезненности; от всех нелепостей, неестественности, выдуманности драмы веет чем-то несомненно болезненным.

Со всех точек зрения — идейной, литературной и сценической — пьеса г. Чехова даже не плоха, не неудачна, а совершенно нелепа, вымучена и зачастую дает такие результаты, которых, быть может, вовсе и не имел в виду автор.

Если действительно принять чеховское произведение, как нечто положительное, имеющее определенно сознанные цели и задачи, то получается невероятно мрачная и ужасная картина общественных нравов. В сущности между всеми действующими лицами драмы есть одна главная преобладающая связь — разврат.

Все живут и действуют во имя и ради разврата: развратничают бабушка (буквально), матери, дети, мужчины и женщины, причем дело доходит до таких извращений, что даже примитивное нравственное чувство зрителя яростно возмущается. Трудно даже и в болезненном состоянии выдумать такую омерзительную сцену, какую создает автор в четвертом действии: муж просит и молит жену отправиться домой, где уже три дня остается брошенным крошка-ребенок; жена гонит мужа одного, чтобы самой остаться при «любимом человеке».

Это еще полбеды, хотя эта полная атрофия величайшего из чувств — чувства материнства — достаточно ясно говорит о нравственном уродстве и исключительности личности, иметь дело с которой должна медицина, а не художественная литература. Но сцена продолжается, является старуха, мать и бабушка, которая тоже старается удалить зятя, чтобы свести дочь с «любимым ею человеком».

Сводничество, обольщение, обман, «содержанство», чувственность, похоть — вот элементы, которые наполняют действующих лиц, создают их взаимные отношения, завязывают и разрешают пьесу. Ни одного не только светлого, но сколько-

нибудь чистого образа!

Если бывают дикие чайки, то это просто дикая пьеса и не в идейном отношении только; в сценически литературном смысле в ней все первобытно, примитивно, уродливо и нелепо.

Мне кажется, что г. Чехов ведет свою творческую работу именно по-репортерски, потому что истинный художник-писатель не стал бы создавать героини из девицы, пьющей водку и нюхающей табак.

***(Н. А. Селиванов.** Александринский театр. «Чайка». Газ. «Новости», № 289, 1896 г.)*

## А. П. Ленский

***(1847–1908)***

### *1*[55]

Года три, по крайней мере, я оставался под влиянием советов Альтмана, и нередко находили на меня минуты сомнения в целесообразности избранного метода, но я гнал от себя эти греховные помыслы и, в виде эпитимии, заставлял себя изобретать новые и новые оттенки красок. Так, например, к бывшему у меня цвету лица молодых моряков я прибавил еще два: цвет лица старых и пожилых; к цвету лица увядших молодых людей и бледных молодых интриганов я прибавил цвет пожилого и дряхлого бледного интригана… Словом, чем больше в лес, тем больше дров! Не знаю, чем бы кончилось мое блуждание по лабиринту гримировального искусства, если бы судьба не сжалилась надо мной и не привела Самойлова на гастроли в Одессу, где я тогда служил. Ему и его советам я всецело обязан моим избавлением из-под ига Альтмана и дальнейшими успехами в гримировке.

Самойлов приедет! Приедет первоклассный актер и знаменитый грим! Грим настолько совершенный, что в его обширном репертуаре не было лица, похожего одно на другое. Я был раньше знаком с Самойловым, бывал в его доме, даже играл с ним в начале моей сценической карьеры, на Нижегородской ярмарке, маленькие роли; я знал его надменный характер и обращение свысока с провинциальными актерами и, признаюсь,

боялся за свои отношения с ним, потому что мое самолюбие успело вырасти выше головы — порок, коим наша профессия одержима более всякой другой. Я боялся, что его презрительное обращение помешает мне сблизиться с ним и лишит возможности учиться. Пропустить же такой случай было бы ужасно! Я твердо решил спрятать свое самолюбие и переносить многое ради дела. Наконец, в один прекрасный или непрекрасный день с утренним поездом приехал Самойлов. Спектакль был отменен, и вместо него назначена репетиция пьесы, в которой он должен был выйти на другой день.

Вечер. Все собрались на репетицию. К удивлению многих, ждать его не пришлось ни минуты, — он приехал и вошел на сцену своей энергичной походкой, гордо неся свою оригинально-красивую голову на стройной, еще молодой фигуре. На взгляд ему нельзя было дать больше 42–45 лет, хотя на самом деле ему тогда было 60. Сверх всякого ожидания, Самойлов обошелся с нами очень приветливо, чем сильно расположил к себе всех, намеревавшихся дать отпор его надменности. И я знаю, что многие потом из кожи лезли, стараясь тверже учить роли и запоминать его требования, не столько ради дела и уважения к его авторитету, сколько из желания отблагодарить за его милое товарищеское отношение. А я, — я был на седьмом небе и смотрел на него влюбленными глазами. В одном из антрактов репетиции я попросил у него позволения присутствовать в его уборной при его одевании и гримировке, на что и получил согласие.

День спектакля. Томлюсь в ожидании вечера. Отправляюсь в театр почти за час до времени обычного сбора артистов, с намерением успеть одеться и загримироваться до приезда Самойлова и щегольнуть перед столичным гостем своим мастерством. Оделся и загримировался. Всюду тишина… Только изредка доносится снизу кашель старика сторожа при уборных. На сцене — мрак, в уборных — ни души. От скуки подошел к зеркалу и еще попачкался. На сцену пришли ламповщики и, переговариваясь, стали зажигать лампы. Мало-помалу стали собираться участвующие в спектакле, и театр оживился. Собрались, — Самойлова нет. Кто-то, слышу, спрашивает: «Где самойловская уборная?» — Бегу. Оказывается, его человек с вещами. Значит, скоро придет сам. Дежурю у дверей. Посматриваю на часы, — до начала полчаса. Зашел в соседнюю уборную и, поглядев на себя в зеркало, подумал: «Вот так я стану за его стулом… он вскинет на меня в зеркало свои красивые глаза, всмотревшись, обернется ко мне и, с приятным для меня изумлением, скажет: „Э, да вы, батенька, и сами молодцом

гримируетесь!“ Я скромно, но с достоинством отвечу ему: „Василий Васильевич. Ваша похвала…“» и пр.

Но этим мечтам не суждено было сбыться: Самойлов, как оказалось впоследствии, не обратил никакого внимания на мой чудесный грим, точно я стоял перед ним не загримированный, а с своим лицом. Очнувшись от своих мечтаний, я поглядел на часы, — без двадцати минут 8, до начала 20 минут. Самойлова все еще нет!

«Когда же, — думаю, — он успеет загримироваться?» Судя по роли, гримировка должна быть очень сложная. «Интересно, — думаю, — посмотреть его гримировальные принадлежности. Вот, я думаю!..» Иду к нему в уборную. Лакей развешивает платье по вешалкам. Оглядываюсь, ожидая увидеть лабораторию Фауста, и вижу: стол, покрытый скатертью, на столе довольно большое зеркало в серебряной раме; тут же чистое полотенце, коробочка с нарезанными кусочками пробки, баночка с краской для замазывания лба у париков, таковая же с темнокрасной краской, обыкновенные румяна, пудра и… и больше ничего! Не теряю надежды, думаю: «Шкатулку с принадлежностями и ассортиментом красок, вероятно, привезет с собой». Вдруг слышу чьи-то шаги в калошах и громкий, несколько сиповатый, нервный голос Самойлова произносит: «Куда тут?!» Дверь настежь, шумно войдя, — сбросил шубу на руку лакея, не глядя на меня, протянул мне левую руку и, кинув: «Здрасте», стал переодеваться. Переодевшись очень быстро, он сел к столу и, немного сощурясь, поглядел на себя в зеркало, провел рукой по волосам, велел позвать парикмахера и приказал вынуть парик из коробки, причесать его, потом, с помощью того же парикмахера, у которого руки дрожали от волнения, надел парик на голову, заколупнул пальцем краску для лба и замазал ею рубец, затем взял кусочек пробки, обуглил ее на газе, подул на нее и, когда потухла последняя искорка, начал ею ставить на своем лице точки и растирать их пальцем, сделал два-три пятна темнокрасной краской, достал из коробки, где был парик, усы и бородку à la Napoleon III, наклеил и то и другое, отряхнул пуховку, запудрил ею лицо, снял кое-где полотенцем лишнюю пудру (все это делалось быстро, уверенно и отрывисто, как и его речь), сказал помощнику режиссера: «Начинайте!», и мимо меня прошел на сцену… кто-то, только не Самойлов.

Долго я стоял в недоумении, смотря ему вслед. В моей голове несвязно проносились советы Альтмана: «Взять притирание номер такой-то с небольшой примесью такого-то, положить его в жестянку и, разогрев на газе, обмакнуть в разогретую массу щетинную кисть, — покрывать этим тоном сплошь лицо, уши и

шею… Затем, взяв притирание номер такой-то, положить им на щеку пятно в виде треугольника… потом притирание номером таким-то — делать то-то и то-то…» и т. д. и т. д. Я махнул рукой и пошел на сцену.

В одном из спектаклей Самойлов играл Растаковского в «Ревизоре». Я, по обыкновению, стоял за его стулом и следил за тем, что он делает с своим лицом. Держа в руке свое излюбленное оружие — кусочек пробки и делая ею энергичные тычки себе в разные части лица, он продолжал начатую со мной беседу о гримировке, время от времени вскидывая на меня в зеркало свои еще молодые, смелые глаза.

— Неужели, — говорю, — Василий Васильевич, вы не находите нужным положить на лицо серовато-желтого оттенка дряхлости, что дает коже тот омертвелый вид, какой и должен быть у этой развалины?

— Как видите, — буркнул себе под нос Самойлов, растирая пальцем поставленное пробкой пятно.

Пауза.

— Пудра, пробка и больше ничего, — сказал он после молчания. Потом, помолчав еще и вытирая палец о полотенце, прибавил:

— Молодость и старость, батенька, не в коже, а в глазах!

«Ладно, — думаю, — я посмотрю, куда ты свои глазища денешь? Их, брат, пудрой-то не закроешь!..» Спрашиваю дальше:

— Отчего же вы, Василий Васильевич, не проведете резких черт от углов рта книзу и не оттените нижней губы, что придало бы вид бессильно опустившейся нижней челюсти?

— Вы и это хотите делать краской? — отвечал Самойлов. — Тогда что же останется делать актеру, за что ему деньги платить? Я, в таком случае, советую вам наделать масок, да и играть в них. От ваших притираний лицо становится почти такой маской!

Самойлов кончил гримировку и закурил сигару. Я на этот раз был недоволен его гримом. На нем был надет плешивый парик с заплетенной косичкой, лицо казалось много старше собственного, но все же это был Самойлов. Поговорив еще немного и осмеяв окончательно мои краски, особенно моих возлюбленных бледных интриганов, он пошел на сцену. Ожидая своего выхода, Самойлов был весел, оживлен, рассказывал анекдот за анекдотом и смешил всех до упаду. Пришла очередь Растаковского представляться Хлестакову. Помощник режиссера сказал: «Пожалуйте, Василий Васильевич!» Невольно я на мгновение перевел глаза с Самойлова на говорившего, и за это время с Самойловым произошла перемена, поразившая всех присутствующих. Он как-то съежился, стал меньше ростом… Перед нами стоял дряхлый-дряхлый старик

с провалившимся ртом и бессильно опустившейся челюстью; грудь ввалилась, старческий животик сильно выпятился вперед; глаза потухли, словно подернулись налетом, какой бывает у очень старых, полуослепших собак. Эта развалина, шаркая ногами в огромных ботфортах, прикрывая рукой в аляповатой перчатке свои глаза, прошла мимо меня в отворенные двери на сцену. Эффект был удивительный и, вероятно, устроенный Самойловым не без намерения поразить нас.

Целый месяц гостил Самойлов в Одессе и сыграл спектаклей двадцать, если не больше. Были гримировки поистине изумительные, но никогда за все это время он не употреблял ничего, кроме вышеупомянутых средств.

Покойный Сергей Васильевич Шумский тоже был замечательным гримером. Его грим был всегда типичен, правдив и оригинален. И у него все разнообразие заключалось в париках и наклейках, а лицо оставалось чистым от красок. Но Самойлов часто был неузнаваем, тогда как Шумского всегда можно было узнать с первого взгляда. Это не потому, что Самойлов был даровитее Шумского, — нет, по моему мнению, талант Шумского был и глубже, и сильнее блестящего, но внешнего таланта Самойлова. Причина этого крылась в необычайных глазах — этого главного и почти единственного выразителя огромного таланта Шумского. Эти изумительной красоты глаза обладали беспримерной выразительностью. Природа, лишив его всех необходимых для актера внешних качеств и, словно сознавая свою вину, удесятерила силу самых выразительных глаз и наградила таковыми Шумского. Глаза заменяли Шумскому все: красоту лица и фигуры, силу и приятность голоса и даже ясность произношения. Никому кроме обладателя таковых глаз публика не простила бы этого глухого шепелявого выговора. При появлении Шумского на сцену зритель, помимо воли, подпадал под власть его магнетических глаз и прощал и даже забывал о всех его недостатках. Мне лично Шумский игрой своих глаз часто мешал: бывало, засмотришься на него и забудешь о том, что надо делать самому. Потом я просто стал бояться его глаз на сцене. Часто он выговаривал мне за мою рассеянность и будто бы небрежное отношение к делу. Он не догадывался, что в этом виновны его дивные глаза, где так ярко отражался калейдоскоп чувств, переживаемых актером.

Теперь перехожу к актеру еще более сильному, еще более глубокому и всего менее претендовавшему на неузнаваемость. Это — Пров Михайлович Садовский. Этот величайший комический актер обладал самой серьезной и благообразной физиономией: умные, задумчивые глаза, спокойные брови,

строгий рот, широкий, достаточно высокий лоб и прямой, несколько опустившийся нос. Словом, никакого уклонения от нормы, которое придает лицу комическое выражение. Напротив: все черты составляли такое гармоническое целое, что даже шрам между щекой и подбородком дополнял общее приятное впечатление. Ни одна черта этого могучего лица не была бездеятельна, но каждая служила сильным фактором его гения. Скрывать, изменять что-либо, заменять другим — значило лишать это лицо присущей ему силы. Это было так же нелепо, как нелепо Венеру Милосскую одеть больше, чем одел ее художник. Садовский, так же как и Шумский, изменял свое лицо постольку, поскольку изменяли его парик, борода или усы. Играл ли Садовский Брускова, Беневоленского, Юсова, Русакова и множество других ролей, — зритель рад был узнать дорогие черты своего любимца, который силою своего колоссального таланта, своей неподражаемой мимикой делал эти черты столь родственными для Юсовых и других, что зрителю, видевшему великого актера в этих ролях, представить их не в образе Садовского — невозможно. С ребяческих лет я живу за кулисами нашего Малого театра и помню Прова Михайловича ясно, отчетливо не только на сцене, но и за кулисами, в уборной. Я помню его всегда сосредоточенное, серьезное выражение лица, его спокойную манеру одеваться, надевать парик, помню его манеру взять на палец темнокрасной краски, почти не глядя в зеркало, тронуть ею щеки и, нюхнув табаку, отправиться на сцену.

Из всех виденных мною актеров — русских, немецких, французских и итальянских — я решаюсь поставить рядом (по силе лица и таланта) с П. М. Садовским одного только Томазо Сальвини. Оба дорожили своими мощными лицами и не прятали их за слоем краски. Ум и талант обоих находились в удивительном равновесии. Изучая свои роли, они подходили к изображаемым характерам не окольными путями, а прямо, не мудрствуя лукаво, а потому и образы, созданные ими, выходили так полны, так ярки и вместе с тем так просты. Никогда ни одной лишней подробности, которая заслоняла бы общий рисунок характера, что зачастую встречается у актеров даровитых (особенно у немецких), но у которых ум преобладает над талантом.

***(А. П. Ленский.** Заметки о мимике и гриме. Сборник «А. П. Ленский. Статьи, письма, записки». «Academia», 1935 г., стр. 163–176.)*

Ленский был огромным художником и режиссером. Он был необычайно чуток в определении способностей актера. Он умел, как никто, загораться актером, был ли это его ученик или нет, безразлично, умел разжечь в нем огонь, и если ученик разыгрывался, то Ленский, не отходя от него, во всем ему помогал. Но если он не оправдывал надежд Ленского и не был способен разжечься в той степени, как это было нужно Ленскому, он быстро охладевал к нему, актер переставал для него существовать. И сколько громадной боли пришлось пережить многим из тех, на кого Ленский перестал обращать внимание.

Для них это была настоящая трагедия. Помню, идет репетиция пьесы, в которой центральную роль играет актриса из тех, в ком Ленский разочаровался. Он на нее не глядит, только тяжко и нетерпеливо вздыхает, глаза у него «судачьи». Актриса, вся в пятнах, мечется по сцене, не находит образа, а Ленский не делает ей ни одного замечания. Я к нему: «Покажите же ей, она из себя выходит. Посмотрите, что с ней творится». — «Не могу, не могу я! — воскликнул Ленский: — это ведь дерево!» — «Но вы же режиссер — помогите». — «Идите, помогите вы — вы играли с Ермоловой, вы все помните, а я не могу».

И так и не помог исполнительнице. […]

Но если Ленский уверовал в кого-либо, видел, что тот растет, он внимательно следил за ним и не оставлял без указания ни одного движения, ни одной интонации, развивал жесты, мимику и во всем помогал ему. Так, со школьной скамьи Ленский уверовал в Пашенную, он много занимался с ней, находя, что из нее со временем получится подлинно трагедийная актриса. Когда она поступила в театр, он окружил ее заботливым вниманием, просил он и меня взять ее под свое покровительство и научить ее ряду мелочей, необходимых актрисе на сцене. В нее он верил до конца. И, когда он репетировал с теми, кого он чувствовал, он сам горел вдохновением и наэлектризовывал всех участников спектакля.

Ленский в каждом искал чего-нибудь нового и своеобразного. Помню, однажды, когда он ставил английскую пьесу «Хозяйка в доме», он дал мне, игравшей тогда молодые роли coquettes, роль старой леди, детьми которой были Рыбаков и Лешковская. Позвал меня к себе и говорит: «Дружочек мой, я никого не вижу, кроме вас; вы будете настоящей леди — сыграйте мне ее». — «Но, Александр Павлович, — возражаю я, — ведь это старуха. Я никогда их не играла и даже не могу себе представить, как их надо играть». — «Ничего, дружочек, ничего. Я двадцать лет тому назад начал играть Фамусова; покуда его обыграл, и сам стал стариком». — «Но я не хочу играть старух». — «Ну, для меня,

голубчик, потешьте старика. У вас хорошо выйдет, да и я вам помогу».

На репетициях у меня не очень-то получалось. Пробовала я и хрипеть и шипеть, говорила сквозь зубы, старалась изменить свой звонкий молодой голос. Как будто и выходит старуха, но тут же сама чувствуешь, что «представляешь», а жизни, правды не получается. Ленский все успокаивает:

«Ничего, ничего — придет, все придет; только поменьше старайтесь».

Наступил спектакль. Приходит ко мне в уборную Александр Павлович.

«Ну-ка, дружочек, положите основной тон… Так! А теперь повернитесь ко мне».

Мазнул мне лицо два-три раза растушовкой, попудрил — «готово» — и убежал. Я обернулась к зеркалу, на меня смотрело совершенно старое лицо. «Так вот какой я буду в старости!» — подумала я. И не скрою — у меня навернулись слезы. Надела седой парик, и даже себе понравилась, и почувствовала себя совсем иной. В результате имела успех. Похвалила и пресса: «Совсем отошла от себя». После спектакля Ленский повел меня к себе и говорит:

«Ну, дружочек, вы хорошая, способная артистка, а когда перейдете на старух, — будете у нас второй Медведевой — ни у одной актрисы нет такого блестящего перехода, как у вас…»

И тут же после некоторой паузы предложил мне ряд ролей старух (Собачкину, Звездинцеву в «Плодах просвещения»). Но я решительно воспротивилась, так как не хотела еще переходить на другое амплуа.

Как мне ни больно было это предложение, я не могла сердиться на Ленского, к которому, как и большинство труппы, относилась с большим благоговением. Но были в труппе и такие, которые не могли простить Ленскому ни его экспериментов, ни его «разочарований». Особенно подогревал эти настроения Нелидов,[56] который был обижен на Ленского. Нелидов же много делал, чтобы испортить отношения Ленского с недолюбливавшим его Теляковским. Со всех сторон росла интрига против гениального Ленского, которого, наконец, довели до того, что он подал в отставку и как актер и как режиссер. Его уход был непоправимым ударом для театра, — лишиться такого актера было невозможно. В театре многие сознавали это, но растерянность была так сильна, что никто ничего не предпринимал. Вероятно, были в театре и такие, которые радовались, что он ушел из главных режиссеров, были и подавленные горем, большинство же считало, что и нельзя

просить старика вернуться — слишком надорваны его силы — и если он возвратится, это может кончиться для него гибелью.

Никто в театре не проявлял активности, — с этим я примириться не могла. Я пошла к Александру Александровичу Федотову и стала требовать, чтобы мы составили к Ленскому письмо, в котором от имени всей труппы сказали бы ему, что театр без него осиротеет, что все товарищи просят его вернуться назад. Если это обращение и не подействует, то Ленский, по крайней мере, получит моральное удовлетворение от сознания, что товарищи не хотят с ним расставаться. Что же касается сомнений в том, что не все согласятся подписать письмо, — я брала на себя добиться подписи от всех. Письмо было составлено. Вот его текст:

«Глубокоуважаемый Александр Павлович!

Как громом поразила всех нас весть о Вашем уходе из Малого театра на неопределенное время. Мы знаем, что Вы устали, что здоровье Ваше, а главное — нервы требуют продолжительного покоя, но, тем не менее, мы просто не можем примириться с мыслью, что Вы, один из славнейших представителей нашего театра и художественный наставник чуть ли не половины труппы, нас покидаете. Рискуя вызвать Ваш гнев, мы считаем себя вправе требовать, чтобы, как только здоровье и силы Ваши позволят, Вы тотчас вернулись к нам, а мы, Ваши товарищи, с тоскливым нетерпением и горячей любовью будем ждать Вас домой, в осиротевший без Вас Малый театр».

С болью вспоминаю, что не все в труппе с готовностью дали свои подписи под этим обращением; среди них были и «обиженные» режиссерством Ленского, но были и такие, которые многим были ему обязаны. Мне пришлось с несколькими из «колеблющихся» крупно поговорить, и большинство из них удалось убедить. Я же поехала на квартиру к Александру Павловичу и передала ему это письмо. Его кончина, которая вскоре последовала, потрясла всех, и хоть слабым утешением было сознание, что это товарищеское обращение его порадовало, и он обещал мне вернуться в Малый театр, как только уляжется горечь и позволит ему здоровье.

***(А. А. Яблочкина.** Воспоминания. Сборник «А. А. Яблочкина. К 50-летию сценической деятельности». Изд. «Искусство», 1937 г., стр. 56–62.)*

В 1908 году Александр Павлович ушел от нас, полный сил и творческих замыслов. Его смерть потрясла всех, ибо с напряженным вниманием мы всегда следили за борьбой Ленского с бюрократизмом и невежеством конторы, косностью некоторых из товарищей и продажностью газетных репортеров. В разгаре этой борьбы он пал «великой жертвой маленьких людей» и их подлых интриг. После его смерти эта борьба продолжалась, только в других формах. Лично у меня создавалось такое впечатление, что какие-то «заботливые» руки хотели отодвинуть на второй план этот исключительный в истории русского театра образ.

Для нас, видевших его, память о нем еще *слишком* свежа, и в настоящий момент все рельефнее и ярче начинает вырисовываться эта своеобразная фигура; проходит целый ряд его кованых образов, полных благородного изящества, образов, которыми он приобщал своего зрителя к великой тайне творчества, а творчество его было многообразно и ярко. Он необыкновенно тонко отбирал, выцеживал и отстаивал все лучшее, что было в современности, — и бросал из горнила своей творческой кузницы уже иным, таящим будущее, своеобразным и новым, всегда идя впереди своего века.

Что в особенности останавливало на себе внимание зрителя — это его необычайная смелость в трактовке образов. Вот, например, Дудукин в «Без вины виноватых» — роль, которая на актерском языке всегда считалась «голубой» (невыигрышной); и кто бы мог сказать, что в этой роли Ленский будет иметь такой же успех, как и исполнительница роли Кручининой? А это было так. А если я назову исполнительницу — М. Н. Ермолову, — то, значит, исполнение Дудукина было необычайно ярким. В Дудукине Александра Павловича нас поражала *привлекательная старомодность этого человека:* он так отличался от всех этой старомодностью (конечно, и сердца!), что никогда не мог остаться незамеченным, и вполне была понятна его сцена с Кручининой во 2-м акте, во всякой другой трактовке звучащая некоторой навязчивостью. Светинцев в «Неводе» — крупнейший бюрократ: это — целая поэма влюбленной *в себя глупости.* Зрительный зал покатывался от хохота, когда Ленский еще не произносил ни одного слова, причем это было достигнуто только бесподобной мимикой артиста. Одет он был безукоризненно, внешность героя красиво-импозантная, но… глупость в лице, глазах, повороте, визитке, монокле, гладко причесанном проборе. Мне приходилось читать о знаменитой паузе Ленского в пьесе «Много шуму из ничего» в роли Бенедикта, этом его «гениальном создании», по признанию Амфитеатрова; пожалуй, я не смог бы представить

себе, какова эта была пауза, если бы не мои наблюдения в «Неводе»: я был на сцене в то время, когда Ленский показывался в глубине ее и молча проходил анфиладу комнат. Я смотрел в зрительный зал и видел, как постепенно хмурые лица прояснялись, как появлялась на них улыбка, как эта улыбка ширилась, как по залу пробегал легкий смех и, наконец, по мере приближения Ленского к авансцене, зал начал хохотать.

А как создавались роли! Вот один образчик, связанный с «Неводом». Отдыхая летом, Александр Павлович встречает чиновника особых поручений при каком-то губернаторе и… начинает за ним буквально ухаживать, совершает с ним большие прогулки, не пропускает ни одной возможности видеться с ним, приглашает к себе, — словом, «ест его», по его собственному выражению, целиком, так как этот чиновник похож на его героя Светинцева. Когда перед началом сезона спросили у Ленского, как он проводил лето, — он сказал: «И хорошо и плохо! Плохо, потому что как каторжник в течение полутора месяцев был привязан к одному ничтожеству, а хорошо, потому что данных для Светинцева — море!»

Не могу не остановить внимание на образе, созданном Ленским совершенно исключительно, — это Прибытков Лавр Мироныч в пьесе Островского «Последняя жертва». Я иначе не могу определить характер этого его детища, как *легкомыслие человека с мозгами набекрень.* Чрезвычайно характерно, что даже цилиндр у него все время был набекрень.

Еще один образ — Анании Глаха (в «Измене» Сумбатова). Образ Ленского переливал красками: интонации, звучавшие тонким юмором, вдруг окрашивались глубокими и страстными всплесками очень коротких, но полных значения реплик, например: «Я растил и любил его больше сына», а игра лица, когда глаза, такие выразительные, вдруг куда-то пропадали, — ну, вот, точно искра ночью в поле… А диалог Анании — Ленского с Зейнаб — М. Н. Ермоловой! До сих пор звучат у меня в ушах эти непередаваемые интонации, от которых мороз проходил по коже, даже и тогда, когда много раз приходилось их слушать, стоя тут же рядом на сцене. От всех окружающих должна быть скрыта та громадная душевная буря, которую переживают эти не видавшие двадцать лет друг друга и закаленные в суровой жизненной борьбе люди. Ведь Анания вскормил ее родного сына, который был взят от нее вскоре после своего рождения и которого она сейчас увидит.

**Зейнаб** (Ермолова). Кто этот человек?

**Отар — Бег.** Он привел трех коней в дар твоему могуществу.

**Анания** (Ленский) [вырастая внутренно — *М. Л.*] Все кони

хороши, великая царица. Но один из них — несравненной цены.

**Зейнаб** (Ермолова). Это могучий… боевой конь?

**Анания** (Ленский) [глубоко взволнованно — *М. Л.*] В нем течет царственная кровь семнадцати колен.

**Зейнаб** (Ермолова). Ты хорошо его знаешь?

**Анания** (Ленский) [со страстной преданностью и любовью — *М. Л.*]. Я растил и любил его больше сына.

**Отар — Бег.** Падишах будет доволен.

**Зейнаб** (Ермолова). Падишах будет доволен.

**Анания** (Ленский). [Глаза сверкнули ненавистью и пропали, на губах зазмеилась едва заметная улыбка — *М. Л.*] Уж не знаю, угодит ли он падишаху, но капли в нем нет крови ни арабской, ни персидской. В нем наша кровь. Мои сыновья лучше знают коня. Один из них объезжал коня.

**Зейнаб** (Ермолова). Который?

**Анания** (Ленский). [И интонация и мимика говорят: «Ты не ошиблась» — *М. Л.*] Тот, на кого ты глядишь.

*Падал занавес.* Большая пауза в зрительном, после которой раздавался взрыв аплодисментов.

При этом необходимо отметить, что во всех ролях, игранных Ленским, всегда отсутствовал какой бы то ни было нажим, шарж, никогда ничего не было сделано для внешнего успеха, для лишне сорванного хлопка.

Я не перечисляю целого ряда других образов, по поводу которых можно было бы написать целые трактаты.

Таков его никем не превзойденный Фамусов, о котором В. Дорошевич писал так: «Когда в Малом театре идет „Горе от ума“, я делаю все, чтобы попасть. Сажусь, закрываю глаза и слушаю, слушаю. Только слушаю, как музыку, — как читает Ленский». И лебединая песнь Александра Павловича — епископ Николас в «Борьбе за престол» Ибсена, где в течение всего акта кардинал борется со смертью. Боборыкин сказал Ленскому после этого спектакля: «Ну, Александр Павлович, вы так умираете на сцене в лице своего кардинала, что вам никакая смерть не покажется тяжелой. В пределах реальной правды высокая творческая виртуозность дальше не могла итти — это грани гениального перевоплощения». Это тем более ценно, что П. Д. Боборыкин был исключительно скуп на похвалы.

Этим я закончу мои краткие воспоминания об Александре Павловиче как об актере, прибавив, что он никогда не монополизировал прав на игранные им роли и очень часто передавал их молодежи.

***(М. Ленин.** Памяти учителя. Сборник «А. П.*

*Ленский. Статьи, письма, записки». «Academia», М.—Л. 1935, стр. 493–499.)*

## 4

Говоря о постановках Ленского, было бы уместно сказать, — как он исключительно внимательно относился к авторскому тексту.

Тонкий, яркий, громадный режиссер, по собственным рисункам и макетам которого писались декорации, по рисункам которого велась вся бутафорская работа и шились костюмы, — режиссер, сам писавший для «Кориолана» текст для каждого персонажа толпы, он все же не был *соавтором!*.. Он считал, что ни актер, ни режиссер не имеют никакого права на текст автора, на перестановки в нем; между прочим, Ленский очень не любил «вымарки» и прибегал к ним в очень редких случаях, после многократного обсуждения и когда это действительно становилось совершенно необходимым и не вредило художественной ценности спектакля. Пусть публика судит о том, хорош или плох драматург, пусть критики его хулят, как хотят, но не дело актера или режиссера, поскольку к ним не обращался драматург, его исправлять или переделывать.

Сказка Островского «Снегурочка» была поставлена Александром Павловичем с большой любовью и имела шумный успех, не сходя с репертуара в течение ряда сезонов. Мажорное чувство, праздничность прихода весны пропитали в основе всю постановку. Яркость и неожиданность в трактовке образов, например, лешего — в виде пня и ослепительно белоснежного гиганта-Мороза, приковывали к себе внимание зрителя. Яркие солнечные краски и неожиданные превращения (например, падающее дерево, чтобы преградить дорогу Мизгирю; позднее это дерево загоралось множеством светлячков или вдруг превращалось в лешего, чтобы схватить Мизгиря) вводили зрителя в сказочный мир. Очень мягко, с большим настроением, создано было прощание леса со Снегурочкой. Голоса леса были даны учениками школы, которые внесли много любви и много хорошего неподдельного настроения. Позднее, в «Разрыв-траве» образы русской мифологии разработаны были Ленским так же смело, ярко и, как всегда, неожиданно интересно.

Не могу не отметить в связи с постановкой «Снегурочки» одного характерного эпизода. Дирекция императорских театров никогда не любила «поврежденных», а Александр Павлович для нее был таким. Им скучно было возиться с таким человеком.

Чиновники не любили фантазеров, которые сегодня требуют одного, а завтра другого, — они любили людей, которые в математически-бухгалтерских выражениях расскажут, что будет в понедельник, что в пятницу и что в воскресенье. На генеральной репетиции перед поднятием занавеса долго искали Ленского и, наконец, нашли где-то в глубине сцены, сидящим на сложенных декорациях, беспомощного, — на глазах крупные слезы. Дело в том, что не было на сцене утвари, которая ему была нужна, и не были сделаны нужные поправки в костюмах, очень существенные и серьезные; дирекция все это обещала и, по обыкновению, ничего не сделала. Ленского выручил один из наших старых бутафоров:

— Александр Павлович, утварь я вам сделаю.

— Да, мой дружочек? — обрадовался Ленский и здесь же вытащил и отдал ему свои последние деньги. — Делайте!

За дирекцией так и остался этот должок Ленскому. Правда, она впоследствии подводила итог своей задолженности Александру Павловичу другими способами — интригой, сплетней и клеветой.

Надо сказать, что за постановки Ленский не получал никакого гонорара.

Для «Ромео и Джульетты» Александром Павловичем была впервые в России введена вращающаяся сцена (1900 г.) Для того, чтобы скрыть от начальства новшество (оно этого не переварило бы), вращающаяся сцена была построена на средства по статье «неизрасходованных штрафных денег»; эта статья находилась под непосредственным отчетом управляющего московской конторой императорских театров (т. е. могла быть израсходована без разрешения директора императорских театров), — и 12–14 тысяч были найдены.

Ленский очень долго искал актрису на роль Джульетты, — никто в труппе его не удовлетворял. Наконец, однажды, проходя через библиотеку, он увидел молодое синеглазое создание с изумительными золотистыми волосами.

— Дружочек мой, как я на вас до сих пор не обращал внимания! Вот она — Джульетта, которая мне нужна: я ее ищу везде, как синюю птицу, а она оказывается здесь.

И Елизавета Петровна Юдина, под фамилией Юдиной 2-й, играла, и играла очень удачно роль Джульетты. Она сыграла бы еще лучше, если бы Ленский не охладел к этой постановке в самый кульминационный момент работы над ней. Дело в том, что управляющий московской конторой императорских театров В. А. Теляковский забраковал костюмы, которые нарисовал Ленский, и навязал конфетные костюмы работы своей жены, которые никак не шли по тону и характеру к данной постановке. Это Ленского

совершенно выбило из колеи, — настроение было испорчено, и заключительный этап работы был смят. […]

В «Кориолане», который был поставлен в сорокалетний юбилей Гликерии Николаевны Федотовой, Ленским был введен новый сценичный прием — движущиеся облака, которые дополняли мятежное настроение римской толпы. Кроме того, Ленским был написан текст для толпы. Чтобы театральная толпа не звучала так банально, как звучит она обычно, каждому персонажу из толпы он своей рукой написал и роздал текст, сказав:

— В то время как на переднем плане ведут диалог действующие лица, — в это время вы будете говорить вот о чем. Вот на бумажке содержание вашей беседы.

Этим был достигнут большой, совершенно исключительный эффект.

Во «Франческе» Ленский показал ряд сценических площадок разных высот. Здесь, помимо моментов декоративно-живописного порядка, намечались и формы уже чисто архитектурные.

Коснусь еще одного режиссерского приема, который был впервые применен Ленским в двух постановках — «Воевода» и «Пучина», — когда свет был целиком сосредоточен на действующем лице, вся же остальная сцена тонула в глубоком мраке. Прием, впоследствии повторенный другими также с успехом.

А комнаты «углами» вместо размеренного павильона… всего не перечтешь! Громадное количество смелых и ярких нововведений в истории русского театра последних трех десятилетий впервые были предугаданы и намечены Ленским.

Во время подготовки «Эроса и Психеи» (не разрешенной к представлению московским генерал-губернатором) Ленский на вопрос, в каком же парике должен быть Эрос, вскричал: «К чорту банальный парик — он испортит все дело! из стружек теплого (по тонам) дерева нужно делать парик Эросу!» Как это было бы смело, необычно и оригинально!

Режиссерская работа Ленского покоилась, как и вся его работа, на величайшей преданности своему делу и глубочайшем творческом энтузиазме. Этот энтузиазм в нем жил, — Александр Павлович всегда горел, а чиновники из конторы, и, в частности, Теляковский, смотрели на него, как на «поврежденного».

***(М. Ленин.** Памяти учителя. Сборник «А. П. Ленский. Статьи, письма, записки». «Academia», М.—Л., 1935, стр. 513–519.)*

Я пробыла в классе Ленского два года. Сколько внимания всегда! Как он сиял, когда у нас удачно шел урок, и как он увядал, когда замечал у учеников небрежность!

Как преподавал Александр Павлович? Он просто давал нам какую-нибудь пьесу или отрывок, и мы начинали репетировать. Он давал нам полную свободу, но указывал недостатки, ошибки и замечаниями, иногда одной интонацией или взглядом истолковывал неудающееся место роли и раскрывал глубину ее.

Я помню такое указание: я делала ошибку всех начинающих — торопилась, и слова роли вылетали пустыми. Ленский не стал мне объяснять, что такое «переживание», а сказал только:

— Дружочек (это было его обычное обращение), раньше чем вы произнесете свою мысль, я должен увидать ее в ваших глазах.

О жесте он говорил:

— Экономьте жест. Вы можете его сделать, только если он *необходим.*

Иногда он говорил с нами о своих ролях. Так, я помню, что он готовил Недыхляева в «Кручине», был очень увлечен ролью; говорил, как роль владеет им, как он не может удержать слез, когда ночью подходит к кровати сына. Потом он играл Лыняева в «Волках и овцах», был недоволен артисткой, игравшей Глафиру, и это его мучило.

Мы, конечно, смотрели в Малом театре все его роли и наслаждались и учились. Он редко хвалил ученика, но уж если похвалит, бывало, то все точно засияет вокруг, и долго носишь в душе это счастье. Я помню спектакль «Женитьба Бальзаминова». Мне, двадцатилетней ученице, пришлось в нем играть старуху-мать. Я много работала над ролью, я перепробовала несколько гримов и костюмов, чтобы создать мерещившийся мне образ, и все же старухи Бальзаминовой у меня не выходило; я скверно чувствовала себя и после акта грустная стояла за кулисами. Вдруг вошел Ленский. Улыбаясь, он подошел ко мне и, положив руку на плечо, сказал:

— Молодец! Конечно, вы не старуха, но это ничего. Я вижу в вас художника…

Вот прошла вся моя жизнь, а я до сих пор помню счастье той минуты. И сколько раз потом на сцене, когда у меня бывали неудачи, я вспоминала эти ободряющие слова Ленского, и они давали мне силу работать и возвращали веру в себя.

Однажды, уже играя в Москве в театре Корша, я попросила Ленского помочь мне. Шло «Укрощение строптивой», и я терялась, не зная как взяться за роль Катарины. Александр

Павлович назначил мне время, и вот я опять в его кабинете.

— Да что же, дружочек, тут непонятного? Ведь это так просто…

Он взял книгу и прочел мне все сцены Петруччио и Катарины, и мне вдруг стала ясна душа Катарины, ее обида, ее досада: ее прославили злой и сварливой, ее обегают женихи, а этот веселый, обаятельный красавец Петруччио с ней груб и укрощает ее, как необъезженную лошадку… И вечно ставят ей в пример ее лицемерную тихоню сестрицу… Тут можно дойти до того, что станешь царапать и бить эту сестрицу.

Ленский никогда не выступал в концертах и не читал с эстрады, но он любил читать в небольшом кружке то, что его в данную минуту интересовало. Так, раз я слышала, как он читал у себя в доме «Последний гость» Брандеса. Ему нравилась эта одноактная вещь, и он хотел ее поставить. Мы все сидели в его спокойном, с художественной простотой обставленном кабинете. У своего стола, склонившись над книгой, он, вероятно, даже забыл, что его слушают, а перед нами раздвинулись стены кабинета, мы слышали мерный стук часов, видели пену в бокалах, видели смерть, примиряющую, красивую, спокойную… Когда он кончил, все долго молчали.

Сколько счастливых часов дал этот большой, несравненный артист всем, кто наслаждался его игрой! А для нас, актеров и его учеников, смотреть его было не только наслаждением, но и школой, ибо его роли были всегда законченным художественным произведением.

Ленский никогда не гастролировал в чужих труппах, не участвовал в халтурных поездках: для этого он был слишком большой художник и слишком любил свое искусство. И скромен он был: никогда никакой рекламы, шумихи, — это он ненавидел, как всякую пошлость.

Умирая, он завещал, чтобы не возлагали венков и цветов на его могилу, а желавших почтить его память он просил пожертвовать на школу, которую он устроил в своем имении.

***(О. Голубева.** Ленский. Сборник «А. П. Ленский. Статьи, письма, записки». Изд. «Academia», 1935, стр. 524–526.)*

## Московский Художественный театр

### Начало МХТ

Начало МХТ…

Помню, когда я была еще подростком, в театральных кругах — за несколько лет до основания Художественного театра — словно стрижи по небу, начали проноситься какие-то беглые фразы, какие-то рассказы, которые заинтересовывали и давали чувствовать значительность явления.

Важный голос Федотовой с московской характерной оттяжечкой:

— Костя Алексеев…[57] энтузиаст… далеко пойдет.

Чье-то насмешливое:

— «Отелло» ставят… Из Венеции настоящий средневековый меч вывезли!

Восторженный голос молодого студента:

— Видали Андрееву?.. Какая красавица!

— Слышали?..

— Видели?..

По поводу постановок в Охотничьем клубе вспоминали мейнингенцев.

Для меня это не было пустыми словами: я совсем ребенком, в Киеве, видела мейнингенцев и, конечно, не могла забыть их: так тогда поразила невиданная раньше толпа — «как в жизни», так не похожая на обычную провинциальную «толпу», щеголявшую в одинаковых костюмах и делавшую одинаковые жесты: руку вперед, руку вверх — больше ничего… Запомнились подробности: запах сосны, когда на сцене был лес, аромат душистых свечей в сцене средневековой свадьбы.

И рос интерес к московским новаторам-любителям, к этому «Косте Алексееву».

Потом…

Много раз описаны и всем известны «истоки» театра: «Общество искусства и литературы» с одной стороны, Филармония — с другой. Исторический разговор 22 июня 1897 года между Станиславским и Немировичем-Данченко, длившийся 17 часов… И тот и другой в своих воспоминаниях ярко и исчерпывающе рассказывали, как из этой беседы, из этого соединения двух воль, двух начал, родился Художественный театр.

Это знали они оба, это знали посвященные в их мечты и планы будущие соратники их — артистическая молодежь, горевшая тем же, чем и они, но публика, зритель, общество питались только слухами. Частью — доброжелательными, частью — злобствующими… Последние наполняли театральные кулуары жужжанием ос; кто говорил:

— Любительская затея…

Кто шипел:

— По музеям ходят… старую утварь скупают… Боярам настоящую парчу на кафтаны добывают… В Ростов поехали!

Вспоминали пресловутый венецианский меч, фигурировавший в «Отелло», и говорили:

— Наши-то старики в Малом театре с картонными мечами играли, а попробуй, перепрыгни их!

Но дело, разумеется, было не в картонных мечах и не в музейных кубках. Конечно, когда Ермолова в «Орлеанской деве» рвала бутафорские цепи и потрясала картонную стену, этого никто не замечал, и все видели настоящую Иоанну, невзирая на ее корсет и высокие каблуки, и все переживали пламенное чудо, совершаемое ею.

Но это была Ермолова. И нужна была магия Ермоловой, Ленского и других гениальных артистов, чтобы преодолеть и забыть постановку, в которой часто совершенно отсутствовали и историческая правда и какой бы то ни было стиль. Бывали такие курьезы: например, дева, игравшая на лютне, давно бросала ее и лежала в объятиях возлюбленного, а лютня продолжала играть. Рыцарь осушал серебряный кубок, поднося его ко рту и не глотая, а как бы вливая прямо в горло, потом бросал его об пол, а тот даже не производил стука, так как был картонный. В «Травиате» хор щеголял в костюмах из самых разнообразных эпох, до «Гугенотов» и Мольера включительно, а сама Травиата была в современном модном туалете… Чтобы забыть это все, нужны были те, из уст которых Малый театр в славное время слышал слова протеста и свободы, вырывавшиеся на волю в каждой пьесе Лопе де Вега, Шиллера, Гюго, Шекспира, заражая энтузиазмом зрителя. Но эти волшебники старились, переставали «нести репертуар», сцена переставала быть рупором великих идей, новые силы не заменяли уходящих — и все больше проступала картонность мечей и кубков.

И назревала потребность в **новом** театре, более отвечающем духу нового века. Театр должен всегда быть выразителем чаяний и вкусов зрителя, особенно в глухую реакционную эпоху, когда только с подмостков театра и с профессорской кафедры могли иногда просачиваться смелые слова и мысли, жадно подхватываемые слушателем, зрителем. Спрос родит предложение: такой новый театр, естественно, должен был возникнуть. И им стал Художественный театр.

Сразу стало ясно, что этот театр — новый не только по своим исканиям и постановкам, но и по своему актеру. Новое лицо актера глянуло на нас со сцены. Труппа почти сплошь состояла из молодежи. Эта молодежь пошла на сцену не потому, что принадлежала к театральной семье, или потому, что считала

театральную профессию легким трудом, но потому, что ее жадно манило искусство. Стоит вспомнить строгие платья и гладкие прически Савицкой, Бутовой и Роксановой, энглезированную корректную умницу Книппер, поэтическую головку Кореневой, чтобы понять восклицание поэта-адвоката С. Андреевского, впервые увидевшего этих артисток «в жизни»:

— Да где же здесь актрисы?!.

На благотворительных вечерах и концертах они мало чем отличались от окружающей их толпы курсисток. Из мужчин многие были с университетским образованием — в то время тоже редкость… И немудрено, что студенты, курсистки и вообще передовая молодежь стала считать этих актеров своими актерами, этот театр — своим театром.

Из этой молодежи образовывалась настоящая публика. Зритель рос вместе с театром, но и театр рос вместе со зрителем. Театр хотел отвечать на запросы зрителей. Он стал давать то, чего уже не давал Малый театр, к тому времени совершенно подпавший под губительное влияние «конторы», наводнявшей репертуар шаблонными, благонамеренными пьесами, от которых в лучшем случае клонило ко сну. Уставшая гореть в течение тридцати лет Ермолова не играла больше тех ролей, в которых она когда-то являлась вдохновительницей молодежи. Ее удручало состояние театра, но на борьбу у нее уже не было сил. «Я не умею бороться», — с горестью писала она Федотовой, совсем покинувшей сцену из-за неизлечимой болезни. Ермолова видела разрушение Малого театра, страдала, но помочь ему не могла. Талантливый А. П. Ленский, который мечтал обновить Малый театр, был буквально съеден «конторой» — погублен бюрократизмом и давлением начальства. Недаром он писал: «Хоть и с очень больным чувством, но я от всей души радовался даже возникновению Художественного театра, — я надеялся, что искры их успеха подожгут пуховик нашей спящей красавицы и разбудят ее от летаргического сна». Ленский был одним из тех художников, для которых искусство важней их личного успеха. И, конечно, больно ему было видеть, что не в Малом театре, а в Художественном пошел «Царь Федор», бывший больше тридцати лет под цензурным запретом и разрешенный только благодаря хлопотам Немировича-Данченко. Так же Малый театр «проглядел» Чехова, из которого хотел ставить только «Медведя»… Так же пропустил Ибсена, не поставил «Власти тьмы» и пр., и пр.

А в Художественном театре каждая постановка была значительна, каждая пьеса говорила за себя: театр резко и решительно отмахнулся от мусора, засорявшего драматургию. Его

зритель не потерпел бы мусора. Театр — повторяю — рос вместе со зрителем.

Художественный театр был, конечно, первым театром коллективного творчества. До того, как он широко развернулся, в других театрах каждый спектакль, в сущности, носил характер гастролей «такого-то» или «таких-то» — разве за исключением некоторых постановок в Малом театре, вроде «Плодов просвещения» или «Волков и овец», где, так сказать, все сплошь были «гастролеры». Но большей частью полной равноценности игры, ансамбля и постановки не было: к этому стал стремиться молодой театр.

Все это творило легенду около театра и зажигало интерес к нему в передовой части общества.

***(Т. А. Щепкина-Куперник.** «Годы молодости». Газета «Советское искусство». 2 сент. 1938 г., № 125, стр. 3.)*

## На открытии Художественного Общедоступного театра

Почти у самого подъезда в Художественно-Общедоступный театр я встретил одного из наших театральных критиков (если бы я писал по-французски, то к слову критик я прибавил бы непременно слово éminent). — «В театр?» — спросил я его. Но критик только рукой махнул. — «Нет, я лучше пойду лишний раз в оружейную палату». Сказав сии слова, критик еще раз махнул рукой и скрылся в темноте московских улиц.

Когда я взошел в театральный зал, драматическое действие уже началось. На сцене за деревянной решеткой происходил боярский пир со всеми аксессуарами, точь-в-точь как в боярском пире К. Маковского. Даже кн. Шуйский (г-н Лужский) удивительно напоминал седобородого боярина, так весело смеющегося на картине Маковского.

Первая картина кончилась. Полог закрылся (занавес в Художественно-Общедоступном театре заменен сдвигающимся синевато-зеленым пологом, обшитым очень эффектными белыми вышивками). В зале стало светло. Можно было посмотреть на публику. Театр был битком набит, но в нем собралась далеко не та публика, которую принято называть «всей Москвой» или публикой первых представлений. В первых рядах и ложах 1-го яруса, правда, красовалось несколько видных представителей из царства «московских джентльменов», но рядом с ними сидели лица, ничего общего с публикой первых представлений не имеющие. Господа театральные критики московских газет были

почти все налицо, начиная с вечно юного седовласого «московского Сарсе» и кончая юрким критиком, тем самым, который написал, увидав г. Санина (игравшего в «Царе Федоре» роль боярина Клешнина) в роли водяного в «Потонувшем Колоколе» и придя в восторг от «реализма» игры г. Санина, что и голос артиста «совершенно похож на голос водяного». В его «детских театральных воспоминаниях» очевидно еще живо сохранился образ этого водяного из рассказов его няни.

За первой картиной следовали вторая и третья, с достаточно длинными антрактами, но официальный антракт наступил лишь после третьей картины. Слегка утомленная долгим сидением, оглушенная народными криками по мейнингенскому рецепту, ослепленная яркими цветами костюмов парчи, золота и драгоценных камней в жанре известных исторических картин Карелина, публика хлынула в фойе. Мягкий свет электрических лампочек освещал заново отделанное, приглаженное и прихорошенное фойе театра «Эрмитаж». Публика спешила поделиться своими впечатлениями. «Не правда ли, удивительно поставлено», — раздался за мной ласковый баритон. Я обернулся. Слова были сказаны одним из московских меценатов, который, кажется, состоит и пайщиком на вере Художественно-Общедоступного театра.

В курительном отделении фойе все столики были заняты. «Московский Сарсе» стоял, окруженный толпой молодых артистов, и излагал им, вероятно, одну из своих теорий… от сотворения мира. Китайский гонг, возвестивший о конце антракта, прервал речь московского Сарсе на… всемирном потопе, и беседа прервалась.

Входивших в зрительный зал охватил густой мрак. Завеса разверзлась. Со сцены были слышны чьи-то шаги, голоса, слышались поцелуи, довольно реально воспроизводимые, виднелись чуть-чуть бледные силуэты деревьев и двигались какие-то тени. Зрители понимали, что на сцене происходит нечто, напоминающее 3-е действие «Фауста»… Российские мейнингенцы изображали ночь. К счастью еще, что творец «Царя Федора» не написал в сценариуме: темная ночь — ни зги не видать… Но идиллия любви быстро сменилась криками, стуком и шопотом толпы, и мейнингенская трагедия пошла опять полным ходом.

Около часу ночи, утомленный виденным и слышанным, я покинул Художественно-Общедоступный театр, но «мейнингенство» все еще шло полным ходом.

***(Зритель.*** *Газета «Курьер» № 285, 1898 г.)*

## «Чайка» в МХТ

### *1*

28 декабря [1898 г.] Художественно-Общедоступный театр, как и в первое представление «Чайки», был совершенно полон. В зрительном зале чувствовалось то особенное нервное напряжение, которое так редко приходится наблюдать: необыкновенная чуткость публики, страстно сосредоточенное внимание к каждому слову на сцене. Тишина удивительная. Пьесу не только смотрели: ее слушали и воспринимали. Минутами казалось, что с подмостков говорит сама жизнь — бóльшего театр дать не может. Мне привелось видеть «Чайку» в Александринском театре, тоже на втором представлении, и теперь я могу сопоставить эти два спектакля.

Всем известно, что «Чайка», разделяя судьбу многих шедевров драматической литературы, на первом представлении в Петербурге — «провалилась». Пьеса сложная, и причины неуспеха были тоже сложные.

1. Пьеса раздражала старых литераторов своими новшествами. Оригинально оборванные окончания актов, поэтический, но беспощадный пессимизм автора, некоторые персонажи, например, Маша Шамраева («зачем она нюхает табак»), подозрение, что автор сочувствует «декаденту» Треплеву и его символической пьесе, — все это вызывало ужасный гнев «наших маститых беллетристов». Один «маститый» в своем реферате о «Чайке» просто рвал и метал, когда его спросили: «да вы видели пьесу на сцене?» — ответил с негодованием: «не видел и смотреть не хочу: я ее знаю по рукописи». Вообще старички-шестидесятники усмотрели в пьесе «господина Чехова» дерзость неимоверную: он осмелился быть самим собою на освященных традициями подмостках. К тому же, по правде сказать, русская сцена за последние годы так приучила всех к провалам новых пьес, что в успех новинки как-то не верилось. Нанюхавшись разной дряни, ценители и судьи утратили обоняние и перестали различать запахи.

2. Пьеса раздражала молодых писателей… «Какой это символист, — горячился один из них, — Чехов не знает символистов». «Позвольте, — возражали другие, — Чехов написал Треплева неудачником, пьеса Треплева — неудачное произведение. Чехов знает, пишет живых людей, а не воплощение идей или направлений…» Но молодые писатели пожимали плечами. Однако один из крупнейших поэтов восьмидесятых

годов, отличающийся притом философским складом ума, после 3 акта восторженно воскликнул: «Это гениально!» Я совершенно сочувственно встретил такой отзыв: когда в поэтическом произведении местами чувствуется глубина, недостигаемая для анализа, — оно гениально, несмотря на недостатки.

3. Некоторые журналисты почему-то отождествляли Чехова с «Новым временем» и не прочь были провалить пьесу «из того лагеря», хотя, кажется, не трудно было из произведений Чехова убедиться, что он не принадлежит ни к какому лагерю и всего менее может считаться партийным писателем. Но кто не с нами, тот против нас. Да, наконец, хвалить всех опасно: можно опростоволоситься, а брань, по меньшей мере, доказывает превосходство бранителя.

4. К главным причинам неуспеха присоединились другие, частью внутренние: сложная психология действующих лиц, смелость, с которою автор раскрывает постыдные тайны жизни, как клоаки, на которых выстроены дворцы… частью внешние, закулисные причины: г-жа Савина, для которой назначена была великолепная роль Аркадиной, вдруг отказалась; ее пришлось заменить г-жею Дюжиковою, которая, паче чаяния, была в роли Аркадиной очень хороша. Актеры, смущенные явно враждебным отношением партера, потеряли почву под ногами, сбивались.

На втором спектакле все пришло в порядок, и публика, сверх ожидания, приняла пьесу и артистов сочувственно. Дело как будто поправилось, но вдруг пошли какие-то закулисные осложнения, и пьесу сняли с репертуара, когда она могла сделаться репертуарною, быть может, на многие годы.

В московской печати уже было отмечено, что успех «Чайки» в Москве, независимо от поэтического обаяния драмы, обусловлен и тщательностью обстановки. Отдавая полную справедливость артистичности режиссерской части и стильности исполнения, мы считаем необходимым указать на некоторые маленькие недочеты.

Первым мы считаем неудачное красное освещение в начале 1-го и 4-го актов. Оно совершенно фальшиво и придает всему неестественный колорит зарева пожара. Такое освещение, тусклое и зловещее, мешает видеть и слышать. Поставить в первом и втором актах большую скамью прямо перед рампой, а действующих лиц усадить рядком на скамью задом к публике — en rang d'oìgnons — нововведение, может быть, и смелое, но не совсем удачное. Актеры стесняются, вынуждены говорить в сторону, выворачиваясь профилем, — иначе их не слышно, а силуэты их, освещенные рампой, представляют не особенно привлекательное зрелище. Четвертый акт исполняется слишком «тягуче»: он должен бы итти гораздо быстрее, с меньшими

паузами. Напротив, знаменитая сцена между матерью и сыном в 3-м акте прошла как-то скомканно, резко грубовато и не произвела надлежащего впечатления. Тут была неверность тона, может быть, полутона. В первом акте актер был немножко резок, а всю роль провел очень обдуманно и тепло. Самая трудная сцена — конец 4-го акта и монолог Нины с повторением «я — чайка». С ним плохо справлялась и г-жа Коммиссаржевская. Он не вышел и у г-жи Роксановой, но, кроме этого места, вся роль проведена была молодою артисткою с замечательной искренностью, и я решительно не могу согласиться с упреками некоторых рецензентов по ее адресу.

Конечно, г-жа Коммиссаржевская давала более яркую фигуру, но роль Нины Заречной всякой талантливой актрисе дает богатый материал. Зато г-жа Книппер и г. Станиславский значительно выше петербургских «первообразов». Первая всю свою роль играет с удивительным блеском, изяществом и натуральностью. Только в кульминационном пункте, в большой сцене 3-го акта, она немножко слабеет в момент примирения с сыном: патетические ноты звучат недостаточно искренно, а они должны быть глубоко искренни, несмотря на фальшивость натуры. Если актриса дает слегка почувствовать, что патетизм матери здесь театрален, что в нем есть нечто напускное, то она делает ошибку. Замысел автора лежит глубже, он нигде не останавливается на преднамеренном и везде освещает глубины души невидимыми лучами спектра. Г. Станиславский как истинный артист в «Чайке» совершенно преобразуется. Все в роли Тригорина у него ново и своеобразно. Он неизмеримо выше, тоньше и интереснее г. Сазонова, у которого, кроме рутины и знания сцены, никаких особенных способностей я никогда не замечал. Г. Станиславский по тону и манерам очень напоминает одного из наших лучших романистов. Нельзя, конечно, сравнивать громадный талант В. Н. Давыдова, создавшего в Петербурге роль Сорина, с артистом, играющим ее здесь. Кто видел раз Давыдова в «Чайке», никогда не забудет фигуры Сорина. То было совершенно живое лицо, заставлявшее вас забыть, что вы в театре. Г. Лужский играет роль в том же мягком тоне, с тем же гримом и с большою теплотою. Кажется, что в 3-м акте после удара ему следует быть потише. М. И. Писарев был крупнее и значительнее в роли Дорна, чем Вишневский, однако последний как по внешности, так и по тону очень удачно олицетворил оригинальное создание Чехова и дал цельный, выдержанный тип. Очень оригинально сыграла роль Маши г-жа Лилина. Г. Артем (Шамраев) обладает значительною комическою силою и действует на публику неотразимо.

Все исполнители второстепенных ролей ничем не уступали

петербургским. Г-жа Раевская (Шамраева), г. Тихомиров (Медведенко), даже маленькие персонажи — все содействовали ансамблю. Декорации interieur'ов и вся их обстановка превосходны. Сцена отъезда в 3-ем акте исполнена живости и движения.

*(Кн. **А. И. Урусов.** Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. Тт. II и III, М., 1907, стр. 34–38.)*

## *2*

9 сентября я в первый раз увидела Антона Павловича Чехова на репетиции «Чайки».

Знакомил нас Владимир Иванович, «вводил» Чехова в нашу семью. Трудно говорить о том большом волнении, которое нас охватило при первом знакомстве с любимым писателем, когда мы почувствовали все необыкновенное, тонкое, тихое обаяние его личности, его простоту и какое-то неумение «говорить», «учить», «показывать». Не знали, как и о чем говорить… И он то улыбался лучисто, то вдруг необычайно серьезно смотрел на нас, с каким-то смущением пощипывал бородку и, вскидывая пенсне и… внимательнее всего рассматривая античные урны, которые тут же готовились для спектакля «Антигона», недоумевал, как отвечать на некоторые вопросы. А мы все думали, — вот автор нам все откроет, все тайны «Чайки». Репетировали мы вечером в сером, холодном, далеко еще не готовом помещении, без пола, с огарками в бутылках, вместо освещения, сами закутанные в пальто. Репетировали сцену примирения Шуйского с Годуновым. И радостно было чувствовать, что там, в пустом темном партере, сидит любимая нами всеми «душа» и слушает нас.

На другой день, в дождливую серую погоду Чехов уехал на юг, в нелюбимую им тогда Ялту.

***(О. Л. Книппер-Чехова.** Из воспоминаний об А. П. Чехове. Сборник «Московский Художественный театр за рубежом».)*

## Александринский театр

Труппа драмы была в это время (1900 г.) обширная, и состав ее был прекрасный. Во главе стояло два бесспорных таланта: Савина и Коммиссаржевская.

Савину я знал как актрису с первых ее дебютов — в 1874 году. Четверть века я внимательно следил за развитием ее таланта и знал ее сложную художественную натуру хорошо. Когда Дягилев в 1899 году был назначен редактором «Ежегодника театров», он прямо обратился ко мне с просьбой написать характеристику Савиной в виду исполнившегося ее двадцатипятилетия службы. Я от души сожалел, что Савина вся растворилась в пьесах Крылова, Николаева и Персиановой, и ей почти оставался чужд комедийный репертуар Шекспира, Гольдони, Мольера. Она не выступала в пьесах Тургенева в ролях героинь — в «Нахлебнике», «Месяце в деревне» и «Завтраке у предводителя». К Островскому она еще не подходила с той стороны, с которой должна была подойти: она не играла Мамаеву, Мурзавецкую, Гурмыжскую, Кручинину. В будущем ее ожидали роли Простаковой, Кабанихи, Хлестовой. Савина была в полном расцвете сил, и от нее еще можно было ожидать многого.

Коммиссаржевскую я почти не знал. Она загорелась ярким метеором на Александринской сцене. Превосходное исполнение нескольких ролей поставило ее рядом с Савиной. Тот «надрыв», что чувствовался в ее таланте, как раз шел в тон общему настроению общества. Как «Хмурые люди» Чехова сделались любимыми героями молодежи, так Коммиссаржевская стала ее любимой актрисой. […]

Кроме этих двух исполнительниц, были еще в труппе такие силы, как Жулева, Мичурина, Потоцкая, Стрельская, Дюжикова, Левкеева, Абаринова, Александрова, которые всегда могли бы занимать крупное место в самой сильной труппе.

Силен был и мужской состав. Там были Давыдов, Варламов, Медведев, Самойлов, Сазонов, Аполлонский, Юрьев, Ленский (Оболенский), Ге, Писарев, Ходотов, Шаповаленко, Шемаев и др. […]

Но главный недостаток Александринского театра — было отсутствие срепетовки. Все было недопечено, сделано тяп да ляп. Ни одной не было тщательно срепетированной и хорошо поставленной пьесы. Несмотря на талантливость отдельных исполнителей, ансамбль совершенно отсутствовал. Неряшество самого заурядного пошиба чувствовалось в исполнении таких классических вещей, как «Горе от ума» и «Ревизор». Грязь царила за кулисами. Плевки, окурки, в общих уборных посуда, совершенно неудобная во всяких иных помещениях, кроме спален, грязные обои, отсутствие фойе для артистов, кучера в обтрепанных кафтанах, смотревшие в щели павильонов на игру актеров, — все это делало из императорского образцового театра какой-то хлев, какие-то вековечные авгиевы конюшни.

С внешней стороны и на сцене и в зрительном зале было далеко не все благополучно. Освещение было плохое. Машинные приспособления были эпохи царя Гороха. Двери были в павильонах картонные. У каждой двери стояло по два плотника, на обязанности которых было их захлопывать за входящим исполнителем, — так что в них было что-то волшебное. Заспинник за дверями всегда изображал какие-то грязные коридоры, а не комнаты. Из окон виден был голубой эфир неба, хотя бы действие происходило в городе и в подвальном этаже. Актеры играли в зрительную залу, стояли нередко в ряд вдоль рампы. Цвет их платьев, особенно артисток, давал нередко какофонию с цветом стен павильонов и с гарнитурой мебели. Так называемые «генеральные» репетиции только вводились — робко, неблагоустроенно. Так называемых «монтировочных» репетиций не было вовсе. С гримами и костюмами нередко знакомились только во время спектакля.

Еще отзвуки периода оффенбаховской оперетки чувствовались в репертуаре. Пьески с пением, кое-как срепетованные и еще хуже исполненные, составляли достояние образцовой сцены. Особенно много напортил в этом деле П. М. Медведев, успевший за три года своего управления затопить сцену архаическими провинциализмами и условностями. Ни Крылов, ни Карпов не могли уничтожить эту закваску за время их управления.

***(П. П. Гнедич.** Книга жизни. Воспоминания. Изд. «Прибой», Л., 1929. Стр. 248–251.)*

## Малый театр

Кроме Ленского, с особым чувством хочется остановиться на Александре Ивановиче Южине, с которым тесно связана моя артистическая жизнь и как с партнером, и как с драматургом, руководителем театра и большим моим другом. При первом моем выступлении в труппе Малого театра Чацкого играл Южин. Несмотря на то, что он был в Малом театре всего шесть лет, он занимал уже видное положение в той плеяде больших художников сцены, которыми славился тогда Малый театр. Ленский в это время уже оставлял роли первых любовников и героев, и они стали переходить к Александру Ивановичу. Ленский был кумиром московской публики, и Южину еще на моей памяти не раз доставалось в прессе: публика не могла забыть Ленского, особенно в классическом репертуаре. Но с каждой новой ролью, с каждым спектаклем симпатии к Южину росли.

Из моих первых впечатлений особенно памятен он мне в нескольких ролях.

Помню его Чацкого — умного, пламенно влюбленного и глубоко страдающего; едкой сатирой звучали его речи. Помню я пылкого и бурного Дюнуа в «Орлеанской деве», где Ермолова играла так вдохновенно. Какой необыкновенный подъем охватывал весь театр, что делалось с молодежью, когда он своим мощным бархатным баритоном восклицал:

К оружию! Бей сбор! Все войско в строй!
Вся Франция беги за нами в бой!

и, обнажая меч, с громадной силой взывал:

Все за нее, всей крови нашей мало…
Спасти ее во что бы то ни стало!

Казалось, он своим увлечением заражал весь театр, а молодежь с галерки готова была прыгнуть на сцену и вместе с Южиным спасать Ермолову — Орлеанскую деву.

Когда по окончании спектакля (я играла Агнесу Сорель) я выходила на подъезд, то не раз была свидетельницей того, как молодежь поднимала на руки прекрасного Дюнуа, и слышались восторженные крики благодарности.

Как сейчас помню благородного Позу в «Дон-Карлосе». В сцене с королем Филиппом и особенно при заключительной фразе Позы словно электрическая искра пробегала в зрительном зале. Когда Южин с потрясающей силой говорил: «О дайте, государь, свободу мысли!» — он сразу переносил нас всех из Испании в нашу задушенную реакцией несчастную родину, и сердце начинало безумно биться и сжиматься в тоске за нее; так много гражданской скорби и боли было в возгласе этого подлинного актера-гражданина.

И совсем другим встает в моей памяти его Гамлет, задумчивый, грустный, полный скорбных сомнений, но который в сцене «Мышеловки» становился мощным, грозным и героическим. Когда после М. Н. Ермоловой роль Офелии перешла ко мне, мне пришлось ее играть с Южиным; у меня и сейчас сжимается сердце при воспоминании, как и тогда, на сцене, когда Гамлет — Южин говорил мне: «Иди в монастырь!»

С глубокой тоской я провожала его словами: «Какой высокий омрачился дух».

Столько раз мне приходилось играть с Александром

Ивановичем, и в каждой роли Южин давал мне творческий импульс, зажигавший меня как актрису. Играла я с ним в «Ричарде III» леди Анну; когда после Ермоловой эта роль перешла ко мне, я отчетливо помню то ощущение, которое охватило меня в сцене с ним: точно змея подползает к тебе, она гипнотизирует тебя взглядом и вот-вот доберется до сердца. При последнем возобновлении «Ричарда III» (в постановке А. А. Санина, когда я играла мать Ричарда, герцогиню Иоркскую), у Южина уже не было прежней силы и той поражавшей мощи, с которой он кричал: «Коня! Престол мой за коня!» Но в нем попрежнему, несмотря на все злодейства этого выродка и все его низости, чувствовалось какое-то величие, чувствовался «сверхчеловек». Зато в раскрытии коварства Ричарда, в его издевательстве над всем святым Южин дошел до совершенства.

Как сейчас слышу я знаменитый монолог Карла у гробницы императора в «Эрнани» Гюго, когда Южин в течение пятнадцати минут, оставаясь один на сцене, держал в напряжении весь театр: он произнес с таким мастерством, так умно, так увлекательно и — я бы сказала — так музыкально, что публика сидела, как зачарованная, боясь перевести дыхание, чтобы не пропустить ни одного звука.

Как живой, стоит передо мной его могучий Макбет, словно вылитый из стали, упоенный гордым торжеством победы… Несмотря на невысокий рост Александра Ивановича, он смело мог браться за героические роли: столько силы и мощи было в нем, такой богатейший был у него голос, и Мортимер, Эгмонт, Кориолан, Карлос в «Ризооре», Шейлок, Яго, Отелло, Кромвель — наряду с Телятевым, Болингброком, наконец, Фамусовым, — были его блестящими достижениями. Как он горячо любил на сцене, как он увлекательно объяснялся в любви, сколько легкости, мягкого юмора и изящества было в его комедийных образах, и какой несравненный по блеску и вместе с тем по простоте был его диалог, — кто не помнит его дуэтов с Еленой Константиновной Лешковской, когда они обменивались на сцене репликами, словно блестящие теннисисты мячами… Можно только до глубины души пожалеть тех, кто не был свидетелем их редкостного мастерства…

А каким чудесным товарищем был Южин! С нами, артистками, Южин всегда держал себя рыцарем, он был не только вежлив, галантен, но и предупредителен, заботлив, обаятелен… И не одно юное сердечко билось, когда он шепнет, бывало, ласковое словечко… каюсь, у меня не раз кружилась голова, но влюбленность скоро прошла, и мы стали настоящими друзьями.

Все светлое и тяжелое, что пришлось пережить нам за долгие-

долгие годы совместной работы, — потеря дорогих товарищей и те зияющие пустоты, которые образовались вокруг нас, когда один за другим уходили они из жизни, — еще крепче, теснее сближали нас. И у меня не было лучшего, более любимого друга, чем Александр Иванович. […]

Хочу еще сказать несколько слов о Южине как руководителе театра, которым он стал после смерти Ленского. Александр Павлович был гениальным актером, вдохновенным учителем, но этот энтузиаст, фантазер совсем не был администратором. Конторские чиновники все время поддевали его, выводили из себя, в нем не было ни выдержки, ни воли, ни логического ума, чем так импонировал Александр Иванович. Чиновники извели Ленского и ускорили его кончину, Южин же сумел подчинить контору себе. Сезон за сезоном, от одной постановки до другой Южин приобретал в жизни театра все большее и большее значение.

Человек недюжинного ума, прекрасного воспитания, образованный, Южин в любой области мог бы сделать блестящую карьеру, но он ничем так не гордился, как званием актера, и не было более стойкого защитника этого звания, чем Александр Иванович. Он пользовался каждым случаем, чтобы выступить в защиту прав актера, говорить и писать о значении в театре актера, поднимать достоинство профессии актера. И Малый театр был за ним, как за каменной стеной.

Что бы ни случилось, в какое бы тяжелое положение мы ни попадали, мы были спокойны, так как знали, что у нас есть Южин. Его ум, такт, его умение обходиться с людьми, знание своего дела, вера в актера и безграничная любовь к Малому театру всегда подскажут правильный выход, всегда помогут ему обойти все затруднения и вывести нас на правильный путь. Недаром актеры других театров часто завидовали нам и говорили: «Хорошо вам — у вас есть Южин!»

Когда он стал во главе театра, он прежде всего позаботился о создании «основного» репертуара. Шекспир, Шиллер, Бомарше, Островский из сезона в сезон возобновлялись им, образуя репертуарный фонд из классики. Наряду с этими пьесами он каждый год ставил пьесы современных драматургов как русских, так и западно-европейских.

Всегда признавая, что первое место в театре должно принадлежать актеру, Южин при выборе пьесы стремился дать большинству актеров работу (введя, кроме того, на каждую постановку двойной состав исполнителей). Актер получил возможность расти: росла и молодежь, становившаяся из «подающих надежды» настоящими художниками сцены, с честью

занимающими место тех, кого безжалостно вырывало время из наших рядов. Были, конечно, и у Южина враги — были обиженные и недовольные, но Южин знал, чего он добивается, и твердо шел к своей цели.

***(А. А. Яблочкина.** Воспоминания. Сборник «А. А. Яблочкина. К 50-летию сценической деятельности». Изд. «Искусство», М.—Л., 1938, стр. 62–66, 71–73.)*

# Русский провинциальный театр

# V. Провинциальный театр С XVIII до начала XX века

## Театр в провинции

### Калуга

#### *1*

[1777 г.]

…Как намерение наместника было сделать открытие сие [наместничества] колико можно торжественнейшим и придать ему наиболее блеска и сияния, то для увеселения всего дворянства, сзываемого в город сей из всех назначенных составлять сие наместничество уездов и съезжающегося уже со всех сторон со своими семействами, велел он построить деревянный и довольно просторный театральный дом и постарался снабдить оный труппою актеров и нужным для сего гардеробом и убранством. Итак, множество рабочих и мастеровых людей старались около сего времени отделывать сие здание, бывшее по ту сторону Упы, на горе, на той площади, где потом находились казенные конюшни, и успели сие дело к назначенному времени кончить. Но сего было еще недовольно; но как надобно было все дворянство угостить балом и маскарадом, то, по неимению лучшего, назначен был к тому другой дом г. Демидовых, стоящий и поныне еще на плотине Демидовского пруда. К избранию сего к сему побудило наместника найболее то, что пред оным находилось просторное и пустое место, на котором приуготовляем был для сего дня изрядной и нарочитой величины фейерверк, которым, как невиданным еще никогда тульскими жителями зрелищем, ему их и все дворянство увеселить хотелось.

…На третий день открытия наместничества в театре дан был первый спектакль.

По приезде в театр нашли мы его весь наполненным множеством народа и увидели тут все дворянское лучшее общество, с их семействами в одном месте и в соединении, и зрелище сие по новости своей было поразительное. Играли в сей день известную комедию «Так и должно», и актеры исправили свое дело довольно исправно и удачно. Все они привезены были в Тулу из Калуги, где такой же театр был сделан, и где они из разных чиновников и образовались.

[На следующий день] ввечеру были опять в театре и с удовольствием смотрели на представляемую в сей день комедию «Раздумчивого».

***(А. Т. Болотов.** Записки, т. III, СПБ. 1872, стр. 716–717, 723–724.)*

## *2*

Калуга была тогда [1783] столицей обоих наместничеств: Тульского и Калужского и наполнена знатными оных дворянскими фамилиями; стечение сего многолюдства, установленные собрания, клубы и театр, на коем играли хорошие актеры, делали пребывание в Калуге довольно веселым.

Я определен был в Гражданскою Палату Советником.

При отправлении должности моей я имел от Наместника два особенные поручения: одно — управлять театром, а другое — типографиею, которую он, по представлению моему, учредил при Губернском Правлении и отдал ее мне в собственную мою пользу. Хотя сие отвлекало меня от старания и трудов приобресть нужное познание, относящееся до звания моего, но, по склонности моей к музыке, театру и литературе, — предметы, коими по управлению театра и в содержании типографии заниматься должен был, я с удовольствием делил время мое между должности и сими упражнениями, стараясь привести театр и типографию в лучшее состояние.

Актеры, хотя играли изрядно, однакож далеко были от совершенства искусства своего. Я написал им «Руководство игры театральной», которое перевел из славного итальянского автора и актера Рикобония, содержащее многие весьма нужные наставления для актеров, как то, например: о телодвижении, голосе, театральном понятии, чувствиях, любовниках, ролях характерных, ролях смешных и низких; о возбуждении смеха, движении лица, игре театральной и, наконец, о соглашении игры вообще между актерами, находящимися на сцене. Сей театральной катехизис находился в репетичной зале и, во время репетиции роли, лежал на столе развернут, дабы всякий актер мог видеть правила, относящиеся до роли его. Сперва самолюбие актеров моих было тем не довольно: им казалось странно, что человек, который не есть сам актер, мог им указывать, как действовать им в ролях, и поправлять игру их; однакож скоро увидели, сколь много полезны им были данные от меня правила: они почувствовали разницу играть наудачу или рутиною с

познанием прямого театрального искусства. Одна только актриса, которая была с Московского театра, а потому и думала, что она была лучше всех, презирала или, лучше сказать, не понимала наставления, начертанные в Руководстве; и я на репетиции должен был ее принуждать относящиеся наставления до роли ее прочитывать; но, видя, что она ни доброй воли, ни разуму столько не имела, чтоб понять правила игры ее, не принуждал больше ее к тому, почему она и осталась навсегда такою же дурною актрисою, какою прежде была.

При попечении моем о исправлении актеров и о пиесах театральных, главнейшая моя была забота, чтоб соорудить среди города театр — построения, оному приличествующего; потому что тот, в коем представления происходили, был за городом, под горою, деревянный, приезду неспособного, и больше походил на магазеин, нежели на театр.[58] Генерал-губернатор опробовал мой проект, расположение коего было, чтобы в одном здании был театр для спектаклей и покои для клубов или маскарадов, с украшением приличной архитектуры; сделанной оному план я приобщил к книге, в которой желающие споспешествовать на созидание сие подписывать долженствовали. В заглавии книги предложено было предварительное описание пользы от театра, посреди города воздвигнутого, а для всего общества — удовольствия и забав, произойти могущих; польза состояла бы в том, чтобы учреждение посреди города и подле рядов в оном театре спектаклей и увеселительных собраний привлечением большую часть года в город людства умножило бы расход товарами и произвело бы изобильное обращение денег; удовольствие всего общества состояло бы в том, чтоб спектакли и другие увеселения, какие можно иметь в губернском городе, были под боком, не ездя две версты под гору и к берегу реки.

Многие почли мое предложение выгодным и полезным, и сумма подписавшихся, живущих в одном городе, восходила уже до четырех тысяч рублей, а остальное долженствовало быть пополнено при будущих того года дворянских выборах. Но как везде есть люди, коих зависть и эгоизм не дозволяют им не только благосклонно, ниже спокойно смотреть на тех, которые делами своими или находящимися в них больше способностями, нежели они сами имеют, затмевают мнимые их достоинства, а потому они в опасении, чтоб не умалился кредит их и от того к ним уважение, стараются препятствовать всякому доброму и полезному действию, не от них происходящему и могущему кого-либо отличить другого, а не их; то и у вашего Наместника были любимцы такого же свойства, которые, хотя не могли опорочить опробованного им и достигнувшего уже половины своего

исполнения проекта, но успели опорочить выдумавшего оный и, посредством возлюбленной его, внушили ему, что он слишком много мне дает доверенности своей, которую я употребляю во зло, представляя ему проекты, могущие больше отнестись к моей похвале, нежели прославлению его имени, и, наконец, будто бы я возмечтал, что довольно мне только ему представить, чтоб получить его согласие и одобрение. Он, как был безмерно самолюбив и славожаждущ, — такие внушения ему от той, которую он обожал, казались заслуживают замечания, и в доказательство уважения его к мнимому предостережению и нежному о славе его попечению, он тотчас дирекцию театра у меня взял и проект о построении оного среди города уничтожил, а собранные деньги велел отдать в Приказ Общественного Призрения; но в самом деле они достались мужу красавицы, им любимой, которая, несмотря на его к ней страсть, нередко его обманывала.

*(Записки **Батурина,** стр. 67, 74—174.)*

## Нижний-Новгород

### *1*

[1813]

В Нижнем построен хороший театр, но теперь не о нем еще речь. Князь Шаховской всякой год ставит на скорую руку для театра дощатой сарай на ярмонке и на весь июль привозит свою труппу. Там она отличается ежедневно всякой вечер: в 8 часов комедия, и все места заняты; они разделяются на ложи и кресла. Все купечество стекается в сии последние. Мы почти ни одного не пропускали, потому что, кроме его, некуда ни итти, ни ехать, когда ряды затворятся. Рукоплескания не умолкают; после представления вызывают на сцену всех актеров по очереди, потому что каждой из них, особливо пригожие девки, кому-нибудь из зрителей понравятся. Самолюбие содержателя в превеликом торжестве, за которым следует и значительный прибыток. Цена за вход — московская; доход во время ярмонки превышает, кажется, многим доход годового содержания спектакля в городе. Декорации изрядны, по крайности, не отвратительны. Одеяние хотя не всегда сообразно с характером пьесы, однако бредет. Больших ошибок я не заметил. Зала театра обширна и помещает человек до 1000. Оркестр княжой из его же людей и слуху не противен. Освещение всего хуже, потому что

везде горит сало и обоняние терпит. Все сии зрелища напомнили мне театр Полтавской, который я описывал в путешествии моем в Одессу. Все эти подвижные труппы на один образец, и выбор пиес по ним. Князь Шаховской имеет то преимущество перед многими, что на его театре даются и оперы и балеты. Он щеголяет во всех искусствах.

Мне случалось видеть тут новой и приятной опыт народного восхищения. Два актера Московского вольного театра, называющиеся придворными, а именно: гг. Кондаков и Лисицын, потерпев общее со всеми жителями столицы разорение, вздумали приехать на ярмонку и дать в пользу свою спектакль. Испрося на то дозволение правительства и наняв у содержателя на вечер театр, они распустили свои афиши. Соотчичи их, московские купцы, бросились в театр с восторгом. Все места были заранее расхвачены, до 1000 человек зрителей вместилось в залу. Появление их на сцену было как бы электрической удар в руки каждого: все забило в ладоши, все затопало ногами. Из уст каждого слышен был один общий крик: «Наши, наши московские!» Тут не было внимания ни на игру их, ни на ошибки. Все прощено, все расхвалено, и по окончании зрелища новые крики раздались во всех концах театра. Все их спрашивали на сцену, и долго еще, по отсутствии их, гул народной в театре не унимался.

В Нижнем, с сентября месяца и до Макарьевской ярмонки, даются по три раза в неделю театральные представления разного рода, и я ни одного не пропускал. Ложи в два ряда, и над ними раек, внизу кресла, а перед ними несколько лавок для партера. Сей порядок, несходной с прочими театрами, где партер за креслами, имеет свою разумную причину: во-первых, сцена освещается салом и слишком близка к зрителям, и потому чем далее в глубине сидишь театра, тем меньше страждет обоняние и более удовлетворяется оптика. Оттенки сии гораздо чувствительнее для людей благородных, нежели для нижегородских рядовичей и подьячих, коими наполняется партер для усиления дохода; кресла очень сжаты, и это несколько теснит зрителя. Но пропустим такие мелочи: и в самых лучших театрах не все соблюдено к полному удовольствию публики. При нас играли следующие комедии: «Бобыля», «Чудаков», «Отца семейства» и «Эпиграмму». Я ни одного зрелища не пропустил, театр всегда полон. Ложи и кресла разбираются погодно. Публика очень любит эту забаву, актеры иногда играют лучше, иногда хуже, но почти всегда только что сносно: призрак соблюден по возможности, комический актер один удачно отправляет свое мастерство и весьма нравится жителям. Они часто его выкликают

и бьют в ладоши с восхищением. Из актрис трудно какую-нибудь заметить. Одеты всегда хорошо, прилично, согласно с характером своих ролей. Мещанку не увидишь на театре в левантине с шлейфом, или даму благородную в стамедной робе, как иногда и не в Нижнем примечать удавалось. Говоря без излишества в критике, а справедливо, театр Нижегородский лучше многих таких же в России и, при недостатке забав всякого рода, какой чувствуется вообще в городах наших губернских, очень весело иметь три раза в неделю случай съезжаться с людьми в это публичное место. Главное неудобство состоит в том, что нельзя часто давать новые спектакли: репертуар почти всегда один и тот же, иные комедии так часто повторяются в зиму, что, кроме свидания с людьми, почти нет причины для самой комедии приезжать в театр. Все роли зрителям знакомы, всякой из них знает, кто и как сыграет. Но поелику люди в креслах, в ложах, даже и в партере, все те же и те же, то единообразность за завесой не должна казаться слишком скучною.

При нас давали оперу «Любовное волшебство». Я ее оставил на закуску, дабы поговорить об ней побольше: ибо, сочинив ее сам, имею на критику свободное право. Начну тем, что это — горячка, которой бы я отнюдь не выпустил в свет, если б обстоятельства мои в то время, как я ее написал, не извинили моего чванства. До обстоятельств никому дела нет, я могу об них молчать, тем более, что, объявляя сам, что опера моя никуда не годится, охотно позволяю всякому ценить ее, как угодно. Она напечатана и продается в Москве: кто хочет ознакомиться с этой нелепицей театральной, тот может за рубль достать ее у Готье в лавке и нахохотаться за счет сочинителя досыта. Она родилась в 1799 году, наполнена чудесных событий, и превращения возобновляются во всяком почти явлении. Боги беспрестанно летают сверху вниз, снизу вверх, земля и небо в движении, леса расступаются, здания ходят, и бесенки вырастают из земли, как колос из зерна. Все чрезъестественно, и потому названа волшебством. Всякий отгадает, что для такой комедии нужны большие издержки: по этой причине я никогда не смел отдать ее на Московский театр, чтобы не обанкрутить содержателя, если бы он все мои затеи захотел скрасить роскошным иждивением. Хоры и песни были деланы на известные арии, коих, однако, собрать я не трудился, и приложил только реестр, который потребовал бы покупки многих песенников и других опер, чтоб дать жизнь моему сочинению на театре. К особенному моему счастию или несчастию, попалась опера в руки князя Шаховского; он ее соизволил изуродовать вдосталь: отсек несколько явлений, сократил чудеса, выпустил иные арии, словом, скроил чужой

кафтан по своей мерке, и рассудил дать ее на Нижегородском театре. Музыку сочинял его музыкант. Опера полюбилась, зачали ее играть и даже часто. По особенному влиянию благоприятной судьбы, пиеса скупилась и попала навсегда в репертуар, а мне был прислан тогда же раскрашенный билет с разными атрибутами и надписью: «Для входа в Нижегородский театр везде». Карточка была со мной. Когда увидел я «Любовное волшебство» в афише, то, разумеется, не пропустил случая посмотреть на свое дитятко в чужих людях. Для домашних нанял ложу за условную цену, а сам, в надежде на надпись своего билета, не платя ничего, явился в назначенный час в театр. Первой обман для меня был тот, что вместо «везде», мне указали во втором ряду кресла № 53, и я на них присел. Никто так нетерпеливо не ожидал симфонии, как я; заиграл оркестр, и с той минуты все сделалось для меня любопытно. Поднялась занавесь. Начали актеры трелюдиться, и все пошло навыворот. В сочинении представлен сенокос, косцы поют хор. Тут я увидел мак на дощечках, который мужики пощипали и вынесли его с досками вон. По этому началу оставалось отгадывать и последствие. Не худа, думал я, выдумка театральной дирекции. Мак приготовляет ко сну, а опера должна продолжить его непременно. Несмотря на уменьшение многих волшебств, все еще оставалось их вдвое больше, нежели надобно для хорошенькой пиесы. Музыка сочинена еще лучше оперы: в ней шуму нет конца, инструменты не поспевают один за другим переливать назначенные трели. Сочинитель ее, конечно, не хотел от меня отстать в выдумке дурачеств. Актеры волновались поминутно. Музыканты упирались всей бородой в скрипку и, тряся смычком, как плетью, насилу догоняли капельмейстера, который, как в набат, ударял своим компасом на налойчик для такты. Суфлер в поту поминутно кричал: «Меняй декорацию!» а машинист в мыле, как почтовая лошадь, не знал, куда бежать наперед, чтоб или лес спрятать или опять его выставить. Буффа, который играл ролю Весельчака, забавлял чрезвычайно своими телодвижениями; словом, экзекуция соответствовала произведению. Окончательное волшебство, состоящее в том, что представляет внезапу чертог Венеры и Амур садится на изумрудный трон, было исполнено прекрасно: и действительно, кабы пиеса была получше, то машинисту можно бы было дать на водку за труды. Публика, однако, любовалась на все зрелище вообще и, сколько мог я заметить из мин господ зрителей, будучи ими гораздо более занят, чем зрелищем, видно, что моя опера не несчастлива в Нижнем и что ее долго еще играть будут в удовольствие тамошних охотников, и дай Аполлон моему театральному

подкидышу много лет здравствовать! Чувствительно поблагодаря князя Шаховского за его ко мне внимание и ласку, я, приехавши домой, от всего сердца хохотал над собой, как сочинителем и над моими тиранами, которые открыли необыкновенной опыт из дурацкого произведения сделать еще что глупее и под названием оперы представлять изумленному зрителю такую сумятицу, во время которой никому ни из движущихся, ни из сидящих тварей образумиться нельзя на одну минуту. То-то и хорошо! Браво! Брависсимо!!

***(И. М. Долгорукий.** Журнал Путешествия из Москвы в Нижний 1813 года. М. 1870, стр. 29–30, 91–94.)*

## *2*

Труппа князя Шаховского, пожалуй, могла бы равняться, по своей многочисленности, с труппой Императорских театров; у князя собственно было три труппы: драматическая, оперная и балетная. Девицы содержались строго «под замком». При них были приставлены «мамушки», т. е. пожилые женщины, вполне, по мнению князя, благонадежные. На репетицию и в спектакли девиц возили в каретах и, по доставлении в театр, сажали в особую уборную, с мамками, откуда и выкликались на сцену режиссером; — да и на самой сцене, во время репетиций, постоянно находилась другая мамушка, сиречь «сторожея». Разговаривать с мужским персоналом труппы не дозволялось. Впрочем, по достижении «девицами» 25-летнего возраста князь имел обыкновение выдавать их замуж, и делалось это так: докладывается, например, князю, что вот мол такой-то и такой-то «девице» уже 25 годков, — то «как прикажете?» Тогда князь призывал к себе своих артистов-мужчин, спрашивал кому из них нравится которая-либо из 25-летних артисток и, узнавши, вызывал «артисток», объявлял им об таком «излиянии» и — свадьба готова!.. Князь, обыкновенно, сам благословлял обрученных и давал приданое, а также, после свадьбы, молодым назначалось и особое жалованье.

Собственно, содержание всей труппы или всех трупп получалось от князя; как то: квартира, отопление, освещение и стол. Одежда «девицам» до выхода в замужество тоже шла от князя и все одевались из княжеского материала; то же и мужчины, — до женитьбы, конечно.

Образование «крепостных артистов» ограничивалось одной

русской грамотой, причем «девиц» учили только читать, — писать же учить не дозволялось — в интересах нравственности, чтобы не переписывались ни с кем до замужества; только после замужества иные из «артисток» начинали «мазать» каракули, это уже не возбранялось, ибо с этих пор вся ответственность за их нравственность лежала уже на мужьях.

У князя были, конечно, свои «любимцы» и «любимицы», но никогда, по словам бабушки, не было «фавориток», в известном смысле, так как князь был идеальный супруг и отец, а также и истинный христианин.

Пьесы ставились на княжеском театре таким порядком: князь не делал первоначально выбора их, а все решалось на одной из последних репетиций, когда он высказывал свою волю: «быть» или «не быть»… «Бывало — рассказывала бабушка — учим-учим какую-нибудь пьесу, мучаемся-мучаемся, а князю-то и не понравится… Встанет, бывало, махнет рукой, табачку из золотой табакерки шибко так нюхнет, да и скажет — „Не нужно!“… — Ну и начнут готовить другую пьесу…»

Всех своих артистов и артисток князь знал по имени и имел обыкновение дарить каждого именинника соответственно возрасту и положению. Князь очень не любил грубых женских имен, а так как все его артистки привозились из «вотчин», то в числе их бывали, конечно, и Акульки и Матрешки. Бывало, привезут новых девочек, обрядят их и ведут на показ князю и говорят имя. Если оно князю покажется грубым, — то князь тут же и даст другое.

«Я сама, — пишет Екатерина Борисовна Пиунова-Шмидгоф, — знала двух бабушкиных подруг, которые, впоследствии, были помещены в богадельню, куда я, с бабушкой, ходила в гости, — так одну звали „Фатьма Павловна“, а другую „Заря Андреевна“ — это имена княжеские, а данные при святом крещении были: Акулина и Феврония. Бабушку мою князь тоже, было, назвал „Зоя“, но „княгинюшка“ — супруга князя — сказала, что и „Настя“ хорошо, — так она Настей и осталась… Князь, по рассказам бабушки, был человек очень добрый и редко сердился, а „поркой“ так и вовсе не занимался, — „а уж как бы иной раз следовало“, — говорила бабушка. „Если уж больно на кого, бывало, рассердится из мужчин, то разве табакеркой в которого пустит и уйдет…“»

Когда князь бывал особенно весел, то он придумывал разные удовольствия для своей «труппы». Вот, например, что делывалось: «Привезут, бывало, осенью из его оранжерей воз винограду, — он и распорядится привязать его кистями на нитки и развесить в его городском саду на березы да липы, а когда эта операция

оканчивалась, он велит давать звонок с приказом: по звонку вести „девиц“ в сад. Сам сядет, бывало, в кресла с колесиками, и два камердинера возят его по дорожкам. А он, батюшка, так-то весело покрикивает: „Ну, девки, виноград созрел — собирайте!“»

Чтобы «крепостные» артистки умели себя держать, изображая «дам общества», для этого они назначались каждый день поочередно на дежурство к княгине, с которой и проводили все время в беседе, чтении и рукодельях. Иногда, например, велит «княгинюшка-матушка» принести чашку жемчуга и скажет: «Нижите, девушки». — «А жемчугу-то у нашей княгинюшки было дадено в приданое целый четверик!»… Далее, когда у князя давались балы, то артисты и артистки, конечно первые сюжеты, приглашались на них. Мужчинам-артистам не разрешалось при этом приглашать на танцы светских дам, но «мужчины-гости» считали за удовольствие пройти тур вальса с «крепостной» артисткой.

Делалось и еще нечто большее в интересах театра. Так, например, пред постановкой пьес «Горе от ума» и «Русские в Бадене» князь возил «на долгих» своих главных артистов и артисток в Москву в Императорский московский театр и на хоры московского благородного собрания во время блестящих балов, — чтобы они еще лучше могли «воспринять» манеры светских людей!..

А вот кое-что из рассказов бабушки о богатстве князя. В дни торжественных балов и обедов — серебро к столу из кладовых князя выдавалось дворецким столовому слуге на вес, пудами!.. Когда князь с княгинюшкой делали визиты, то выезжали, бывало, в высокой золотой колымаге, шестерней цугом, с двумя форейторами; сзади на запятках садились два гайдука, по бокам колымаги скакали два гусара верхами, а впереди шел скороход!..

Теперь все это кажется сказочным, — но это живой рассказ моей бабушки Настасьи Ивановны Пиуновой, урожденной Поляковой, скончавшейся здесь, в Казани, в 1875 году, на 89 году от роду.

«В доброе старое время» бенефис был «наградой», которая давалась только «первым сюжетам». Бабушка моя — Настасья Ивановна Пиунова — была в числе «первых» артисток, а отец «управляющим» театра, ну они и имели «общий» бенефис; а так как я была с 6—7-летнего возраста «плясуньей» и «артисткой» и часто, и не без успеха, являлась на сцене, то, желая, конечно, сделать возможно больший сбор с бенефиса, мои родители делали и меня участницей их сценического праздника, печатая на афише, что «такого-то числа представлено будет „в пользу Пиуновых“ — то-то и то-то»…

Обыкновенно и я в эти спектакли получала подарки. Тогда существовала даже мода бросать прямо деньги на сцену в «шелковых и бисерных кошельках», а то и просто завернутыми в бумажку!..

Конечно, деньги бросались небольшие, чаще всего мелкой серебряной монетой. В то время серебро, платина и золото были ходячими деньгами, не то, что теперь, — когда почти никакой монеты, кроме медной, за бумажками почти не видать!

Так вот, бывало, по рассказам моих родителей, — я и соберу во время бенефиса рублей с 10–15 из брошенных мне на сцену мелких монет.

Впрочем, общий с родными бенефис был у меня только в самом раннем детстве, а по возвращении моем из Москвы я, по желанию глубоко мною чтимого начальника нашей губернии, князя Урусова, не только была принята на службу в театр, с окладом в 10 рублей в месяц, но, по его же желанию, мне был подарен и бенефис. В это время бабушка моя была уже очень стара, получала очень маленькое жалованье, так как она уже не была тогда «первым сюжетом», у отца же моего была огромная семья, — в виду всего этого, чтобы несколько поддержать нас, и назначен мне был бенефис, повторяю — по желанию князя, большого покровителя театра, которому я была очень много обязана, о чем расскажу еще далее.

Сбор с моего бенефиса всецело поступал в мою пользу, за исключением 30 рублей вечеровых, которых было вполне достаточно на все эти расходы, — не то что теперь: тогда не было ни «авторских», ни газового освещения, ни страшных окладов и т. п., что теперь вынуждает давать бенефицианту только «половину сбора» и вычитать значительную сумму «на вечеровые».

Правда, благодаря дешевизне цен на места, сборы с бенефисов были небольшие, но они значительно пополнялись призами, т. е. лишней платой за билеты против объявленных цен. Чтобы достигнуть хорошего сбора, прежде всего, конечно, нужно было быть любимым публикой, а затем еще помогали и «визиты», т. е. следующий прием: два, а то и три дня нужно было ездить с билетами «из дома в дом»!..

Для этого, кто из артистов был побогаче, нанимал двух извозчиков — на одном из них «мчался» впереди лакей, или то, что называется «капельдинер», а уже сзади, в некотором расстоянии, артист — бенефициант. Таким порядком «ездили из дома в дом»… Где принимали, то, по мановению руки капельдинера, подкатывал к крыльцу и артист, а где не желали принять, то, не теряя своего достоинства, — катил дальше. Мне

же приходилось поступать «на другой манер». Садилась я в один экипаж, рядом с капельдинером, преследовать «заветную цель». Замечу, что капельдинера из кожи лезли, хлопоча «втереть» билеты, и были большие мастера своего дела. Так, например, подъезжая к домам разных лиц, они, бывало, раньше предупредят спутника-артиста, что вот тут, приготовьтесь, — примут, и действительно, — принимают!.. Возьмут билет и заплатят хорошо…

«Бенефисные объезды», особенно по зимам, бывали иногда просто мученьем!.. Шубка-то подбита «соболями ватными», да «артистическим жаром», ну дрожь и проберет пока — шутка-ли? — весь город объедем!.. И боже оборони кого забыть — обида страшная!.. Бывало спрашивают, где примут: «Были ли вы там-то?» «Будут ли те-то?» — и, смотря по ответу, оказывают ласку и внимание. Бывало и так, что даже и сесть не предложат, а высыпет в залу вся многочисленная семья, уставится смотреть на тебя с ног до головы, как на зверя какого; возьмет глава дома афишу да и начнет делать разные замечания на счет выбора пьесы, распределения ролей и т. п. и, в конце концов, хорошо еще, если милостиво скажут: «Ну уж, делать нечего — давайте ложу!» И, получа желаемое, сами тотчас промолвят «прощайте!»… Тяжело, бывало, станет на душе, горько, обидно, — а что делать? — Нужда!.. Слава богу, что этот обычай вышел из употребления как-то сам собой в начале 60-х годов…

А раз, во время «объезда», вот что со мною случилось. Приняли меня в одном доме и приняли очень ласково. Посадили и все расспрашивали: сколько жалованья получаю? Велико ли у отца семейство?.. и т. п. Я, конечно, рассказываю. Взяли билет, отдали деньги, а «на придачу» просили взять надеванное вчера на бал тарлатановое платье… Это меня ужасно обидело; а защититься от такого «подарка-подачки» ума и смелости нехватило!.. Иду с подарком в руках к сопровождавшему меня капельдинеру-спутнику и чуть не плачу, а он-то в телячий восторг ударился!.. «Вот», говорит, «барышня, какой подарочек получили!..»

Рассказывала я этот случай и покойному М. С. Щепкину, так как он во время своего короткого пребывания в Нижнем каждый свободный вечер проводил со мною и Шевченко. Выслушав с улыбкой мой рассказ, он и говорит: «Ну, дитя мое, это ничего. Я не думаю, чтобы тебя желали обидеть, а склонен видеть в этом поступке доброе движение души той особы, которая наградила тебя своим платьем, и в свою очередь расскажу тебе случай со мною в Москве. Когда я стал хорошим актером, то дирекция дала мне бенефис и вот и я также отправился с визитами, но не так,

как ты — „из дома в дом“, но к лицам, стоящим высоко по своему социальному положению и, конечно, везде был более или менее вежливо принят, а где так и радушно-горячо. Счастливый, гордый такими приемами и успехами, я, однако, против ожидания, в одном доме, как сначала показалось, получил горькую обиду. Приезжаю я к одному высокопоставленному лицу. Принимает он меня в зале и, не приглашая даже садиться, звонит и говорит вошедшему лакею: „Отведи г. Щепкина к Аграфене Яковлевне, пусть напоит его кофе“!.. Я был до того озадачен, что, молча, поклонился „любезному“ хозяину и последовал за молчаливым камердинером, который и привел меня в столовую, где, повидимому, только что кончили завтрак и где кроме экономки Аграфены Яковлевны уже никого не было!.. Налила она мне чашку кофе, и ведь я ее выпил, едва справляясь с чувством негодования. Когда же я поуспокоился да поразмыслил, — то пришел к заключению, что меня вовсе и не желали обидеть, напротив…» Но только форма-то ласки и внимания была груба, потому что в этот дом еще не проникло понятие о «равенстве», о достоинствах актера-человека. «Ну, а все же было мне, — сказал Михаил Семенович, — горько и обидно: ведь я тогда был уже признанным артистом и человеком далеко не молодым, а ты еще такой „поросенок“, которому всякое даяние благо!..»

***(Н. Ф. Юшков.*** *К истории русской сцены. Екатерина Борисовна Пиунова-Шмидгоф в своих и чужих воспоминаниях. Казань, 1889. Стр. 6-12, 44–50.)*

## Орел

### *1*

Ввечеру, по приглашению графа Каменского, пошел я к нему в театр. Он мне сам дал поутру билет в первый ряд. Здесь публика пользуется сим удовольствием за деньги: по 2 р. 50 коп. билет в креслы. Но граф, как директор и помещик своей труппы, жалует из приязни знакомых билетами без платы. Не хотя в учтивости остаться назади, я отпустил своих людей в театр, и они за 4 места в галерею заплатили целковой, следовательно, графу от меня убытку не было.

Театр очень хорош снаружи и внутри: декорации прелестны, музыка приятна, костюмы опрятны, вообще зрелище весьма благопристойное. Сегодня давали драму: «Аббат де Лепе» и с ней

маленькую пиесу: «Час езды». В этой явились актеры его собственные, то-есть домашние, и не очень удачно забавляли; в той играли его же актеры, но купленные недавно у такого же охотника… Для приобретения их, говорят, будто граф продал 500 душ хлебопашцев. Находка не велика!.. Эта труппа лучше первой и изрядно отправляет свое дело, но все еще не актеры. Отличнее прочих играли аббат и немой. Женщины все плохи. Лучшая актриса, Кузьмина, сегодня не показалась. Публика съезжается охотно. Театр не в убытке. Низ состоит из кресел, а верх весь под галереями и двумя ложами, есть и раек. Освещается свечами. Привыкнувши к лампам, я находил его темным. После театра все по домам. Между дам я заметил одну в 3 ряду, о которой спросил, и мне назвали ее Кирилловой (хотя все уже знают, а на ухо шепчут друг другу, что это графиня, ибо он на ней потаенно женился).

Отдохнувши несколько дома, я отправился на вечер к графу Каменскому, который меня еще накануне звал посмотреть репетицию драмы «Марфа Посадница». Она готовилась к публичному представлению на этой неделе. При ней происходила проба пиесы г. Ильина «Физиогномист и Хиромантик». Я ни той, ни другой еще не видывал и не читал. Зрелище блистательное наружностью в отношении к одежде. Думаю, что в Москве Императорская Дирекция не могла бы его лучше представить: все строено здесь расточительною рукою, но сама драма ни на что не похожа. Сочинение посредственное, разыграно очень худо! Я не смею судить ни о расположении драмы, ни о слоге, а скажу только следующую мою мысль: когда мы видим почти беспрестанно торжество порока и злодеяния над скромной добродетелью в практической жизни, то приятно ходить в театр хоть для того, чтоб в мечтах искусного творца видеть противоположные картины. Здесь цель другая… Новгород поруган и побежден, свободу его умерщвляет примерный в летописях Российских тиран, Иоанн Грозный. Сила ломит народ, не знающий рабства; он вторгается в город вольный и торжествует… Марфа лишается детей на брани и сама не переживает своего уничижения. Кто ж из нас в те времена, будучи гражданином Новгорода, не бросился бы в ряды воинов, одушевленных Посадницей и звоном вечевого колокола? Кто ж бы не стал оспаривать злодею своей свободы, яко добычи драгоценнейшей в природе? Но Иоанн все разбил и порабощает: такой конец драмы приводит зрителя в уныние, он лишен очаровательной мечты своей и, не успевши стать на ноги, паки бьет землю челом пред властителем жестоким и своевольным. К счастию, актеры не твердо еще и не хорошо играли свои роли:

они не производят полного действия на чувства, и многие слова отборные произносятся ими неправильно.

Маленькую комедию играли очень изрядно. Кузьмина даже так хороша, в разных своих превращениях, что ей бы и в Москве, между свободными талантами, ударили в ладоши. Голос небольшой, но верный, произношение правильно, игры и натуры довольно для безделки. Пиеса мне полюбилась: она очень затейлива. Я с удовольствием хвалю сочинителя и тех, кои ее разыграли.

***(И. М. Долгорукий.** Путешествие в Киев в 1817 г. М., 1870. Стр. 6–7, 8–9.)*

## *2*

Актеры были крепостные люди, но некоторые из них куплены графом за дорогую цену, например, за актеров мужа и жену Кравченковых с 6-летней дочерью, которая танцовала в особенности хорошо танцы качучу и тампетч, уступлена была г. Офросимову деревня и 250 душ. Музыкантов у него было два хора: инструментальный и роговой, каждый человек по 40, и все они были одеты в форменную военную одежду. В частные дома своих музыкантов никогда не отпускал, говоря, что «они там балуются и собьются с такту». В начале моего знакомства вся прислуга и музыканты были одеты довольно прилично, чисто, но за последние годы это были какие-то нищие, в лохмотьях и босиком.

Пьесы в театре беспрестанно менялись, и с каждой новой пьесой являлись новые костюмы и великолепнейшие декорации, так, например, в «Калифе Багдадском» шелку, бархату, вышитого золотом, ковров, страусовых перьев и турецких шалей было более, чем на 30 тысяч рублей, но со всем тем вся проделка эта походила на какую-то полоумную затею, а не на настоящий театр.

В театре для графа была устроена особая ложа, и к ней примыкала галлерея, где обыкновенно сидели так называемые пансионерки, т. е. дворовые девочки, готовившиеся в актрисы и танцовщицы. Для них обязательно было посещение театра, ибо граф требовал, чтобы на другой день каждая из них продекламировала какой-нибудь монолог из представленной пьесы или протанцовала бы вчерашний па. В ложе перед графом на столе лежала книга, куда он собственноручно вписывал замеченные им на сцене ошибки и упущения, а сзади его на стене висело несколько плеток, и после всякого акта он ходил за

кулисы и там делал свои расчеты с виновным, вопли которого иногда доходили до слуха зрителя. Он требовал от актеров, чтобы роль была заучена слово в слово, говорили бы без суфлера и беда, бывало, тому, кто запнется; но, собственно, об игре актера мало хлопотал. Иногда сходил в кресла, которые для него были в первом ряду…

В антрактах публике в креслах разносили моченые яблоки и груши, изредка пастилу, но чаще всего вареный превкусный мед. Публики собиралось всегда довольно, но не из высшего круга, которая только приезжала компанией для издевок над актерами Каменского и над ним самим, что он впрочем замечал, и раз, когда приехал в театр корпусный командир барон Корф, начальник дивизии Уваров и другие генералы с некоторыми дамами, как графиня Зотова, г-жа Теплова, Хрущева и др., Каменский заметил их насмешки, велел потушить все лампы, кроме одной, начадил маслом всю залу, приостановил представление и более, как я слышал, ни разу этим лицам не посылал билетов.

Занятия Каменского заключались в следующем: утром в 5 часов он делал визиты до 7 часов. Потом прямо отправлялся в свою театральную контору и начинал из рук своих раздавать и рассылать билеты, записывая каждую выдачу собственными руками в книгу, а равно вписывая полученные за билеты деньги. При этом всегда спрашивал, от кого послан, и если личность, которая прислана за билетом, ему не нравилась, то он ни за какие деньги не давал его. Кто же был у него в фаворе и к кому он благоволил, как, например, ко мне, билеты высылались даром и заготовлялись накануне с вечера. В 9 часов он закрывал контору до 4-х часов и отправлялся за кулисы и там до 2-х часов ежедневно присутствовал при репетициях…

За обедом он занимал гостей более всего рассказами о своем театре и о талантах своих артистов, не любя, чтобы касались до чего-либо другого.

Дом гр. С. М. Каменского, героя Базарджика и кавалера орденов св. Александра Невского, Георгия 2 ст., Владимира 4 ст., был деревянный, или, лучше сказать, большая связь деревянных строений, занимавших почти целый квартал.

***(И. С. Жиркевич.** Записки. «Рус. Стар.» 1875, т. XIII, стр. 565, 567–570.)*

## Пенза

В это время было в Пензе три театра и три труппы актеров.

Такое чудо нужно объяснить. У нас все так шло с времен Петра Великого: кроется крыша, когда нет еще фундамента; были уже университеты, академии, гимназии, когда еще не было ни учителей, ни учеников; везде были театры, когда не было ни пьес, ни сколько-нибудь порядочных актеров. Право жаль, что, забыв пословицу: «поспешишь да людей насмешишь», мы надорвались, гоняясь за Европой. Итак, в Пензе три театра, оттого что полубарские затеи, забытые в Петербурге, кое-где еще встречались в Москве, а в провинциях были еще во всей силе обычая.

Труппа г. Горихвостова посвящена была игранию опер и исключительно итальянской музыке; особенно славилась в ней какая-то Аринушка. Сия труппа играла даром для увеселения почтенной публики, собиравшейся у почтенного г. Горихвостова. Я к этому обществу не принадлежал, сих певиц не слыхал и крайне о том жалею: это в карикатурном роде должно было быть совершенство.

Григорий Васильевич Гладков,[59] самый безобразный, самый безнравственный, жестокий, но довольно умный человек, с некоторыми сведениями, имел пристрастие к театру. Подле дома своего, на городской площади, построил он небольшой, однакоже каменный театр, и в нем все было, как водится: и партер, и ложи, и сцена. На эту сцену выгонял он всю дворню свою — от дворецкого до конюха и от горничной до портомойки. Он предпочитал трагедии и драмы, но для перемены заставлял иногда играть и комедии. Последние шли хуже, если могло быть только что-нибудь хуже первых. Все это были какие-то страдальческие фигуры, все как-то отзывалось побоями, и некоторые уверяли, будто на лицах, сквозь румяна и белила, были иногда заметны синие пятна. Эти представления я видел, но что сказать мне об них? Даже и вспомнить и жалко и гадко. За деньги (которые, разумеется, получал господин) играли несчастные по зимам. Зрители принадлежали не к самому высшему состоянию.

Самого старинного покроя барин, носастый и брюхастый Василий Иванович Кожин, без всякой особой к тому склонности, из подражания, или так, для препровождения времени, затеял также у себя камедь; и что удивительнее, сделал сие удачнее других. Но о труппе его потолкуем после, а теперь поговорим о том, что занимательнее, — о его домашней жизни. Почти до шестидесяти лет прожил он холостой, в деревне, редко из нее выезжая, как вдруг в соседстве его появилась одна старая, на помаде, на духах и на блондах промотавшаяся сиятельная чета. Князь Василий Сергеевич и княгиня Настасья Ивановна

Долгоруковы, в близком родстве со всеми знатнейшими фамилиями, имея сынов генералов, при конце дней своих принуждены были поселиться в оставшейся им Пензенской деревне. С ними была дочка Катерина Васильевна, сорокалетняя дева; не знаю, была ли она разборчива в Москве, но в глуши, куда она попалась, рада-рада уж была, чтоб выйти… за Василия Ивановича; добрые соседи это дело как-то состряпали. Она была воспитана в Смольном монастыре, без французского языка не могла дохнуть, а на нем между соседями ей не было с кем слова молвить. Целый век с старым медведем, хотя смирным, ручным, но прожить в его берлоге! Это ужасно. Дело решено; она купила в Пензе обширный ветхий деревянный дом и перевезла в него мужа со всеми его театральными затеями. […]

У таких добрых господ-содержателей труппа не могла быть иначе как веселою, прекуриозною. Кожиным удалось где-то нанять вольного актера Грузинова, который препорядочно знал свое дело; да и между девками их нашлась одна, Дуняша, у которой невзначай был природный талант. Катерина Васильевна, помня, как в Смольном сама госпожа Лафон учила ее играть Гофолию, преподавала свои наставления, кои в настоящем случае, мне кажется, были бесполезны; ее актеры могли играть одни только комедии с пением и без пения. Эту труппу называли губернаторскою, ибо мой отец действительно ей покровительствовал и для ее представлений выпросил у предводителей пребольшую залу дворянского собрания, исключая выборов, почти всегда пустую. Завелось, чтобы туда ездили (разумеется, за деньги) люди лучшего тона, какие бы ни были их политические мнения. К Гладкову же в партер ходила одна чернь, а в ложи ездила зевать злейшая оппозиция, к которой однакоже он сам отнюдь не принадлежал.

***(Ф. Ф. Вигель.** Записки. Т. I, М. 1928, стр. 206–207, 209.)*

## Выкса

### *1*

У Шепелева на Выксе (Владим. губ.) был театр такой, который с честью мог бы занять место не только в любом из наших провинциальных городов, но мог равняться с тогдашними столичными нашими сценами, по крайней мере, московскими. В наших провинциях еще не было оперных театров, кроме Одессы и

Риги, и театр Шепелева по праву занимал единственное место во всей внутренней России. Мне был передан в полное заведывание оркестр и хор (жалованье 3500 рублей в год). Ив. Дмитр. оставил за собою балетную школу и сверх того часто занимался лично женскими хорами. Он некогда брал уроки у итальянского маэстро.

Свое управление театром Шепелева я начал с того, что избавил моих подчиненных от телесного наказания, ограничась только карцером и денежными штрафами. Употребление телесных наказаний не должно удивлять читателя, потому что и на казенных сценах еще в тридцатых и сороковых годах случалось, что артиста наказывали розгами, или из оркестра переводили в истопники. У Шепелева же и хористы и оркестровые музыканты все были из крепостных.

Театр на Выксе был немногим меньше Петербургского Мариинского. Внутреннее расположение его было такое же: партер, бенуар, бельэтаж, второй и третий ряды лож. Ложи были точно так же размещены, как и во всех театрах; напротив сцены, где в императорских театрах помещается царская ложа, находилась парадная ложа Шепелевых, отделанная бархатом и золотом, уставленная зеркалами. Из ложи дверь вела в фойе, куда во время антрактов приходили гости и знакомые и где сервировался чай.

Вся обстановка и все приспособления в театре были превосходны; механическая часть безукоризненна, и самые сложные оперы тогдашнего времени шли без всяких затруднений. Декорации отличались изяществом и точностью. Их писал декоратор Кораблев, тоже из крепостных Шепелева, бывший истинным талантом и заслуживший вполне имя художника.

…Театр освещался газом. Надо заметить, что в то время даже императорские театры в Петербурге освещались масляными лампами. Оркестр Выксинского театра состоял из пятидесяти человек. Единственным важным пробелом было отсутствие в театре органа. Впрочем, в операх того времени орган применялся мало. Я заменял орган духовыми инструментами, именно: флейтами, гобоями, фаготами и контр-фаготами, причем размещал инструменты за кулисами на таком расстоянии от сцены, что доходящий оттуда звук наиболее подходил к органному. Указанным инструментальным сочетанием я так удачно достигал цели, что приезжавшие из Петербурга и Москвы лица, слушавшие в первый раз оперу в нашем театре, всегда обманывались и говорили мне: «Какой у Вас прекрасный орган». Репетиции в театре устраивались по вечерам, и оперы давались не иначе, как после того, что они были совершенно разучены.

Несколько слабы по численности были хоры: хористов у нас имелось не более 35–40 человек. Для мужских хоров, если они были очень трудны, я присоединял иногда музыкантов из оркестра, без которых можно было обойтись в данном случае.

Музыканты все получали от Шепелева жалованье, точно так же, как и хористы, от 10 до 15 рублей в месяц, сверх чего они имели еще квартиру и дрова. Вообще театр стоил Шепелеву не мало денег, ибо он посещался бесплатно всеми, кому Шепелев это позволял или кого приглашал раз навсегда. Таким образом, все почти места принадлежали одним и тем же лицам. Зато в бенефисы артистов и хора все обязательно подписывались, кто сколько мог. Шепелевы сами всегда давали по сту рублей, вслед за ними наиболее богатые люди тоже по сту рублей, а другие сколько кто хотел и мог, но не менее рубля. Все деньги, собиравшиеся подпиской, хранились у меня. По окончании года перед святой я распределял их между оркестром. Штрафные же деньги обращались в наградные другим. Всеми делами оркестра заведывали выбранные самими музыкантами лица из их среды. В числе солистов были весьма хорошие певцы, некоторые из них опять-таки являлись крепостными Шепелева, но часть их приглашалась и со стороны. В мое время в числе солистов были два весьма хорошие сопрано, замечательный контральто, тенор и бас, густой, приятный и сильный по звуку. Бас этот был г. Скотти, родной брат известного живописца. Кроме обычного состава певцов, Шепелев приглашал тоже артистов из Москвы и Петербурга, охотно ездивших к нему, так как за деньгами он не стоял. Хористы и певцы из крепостных подготовлялись в школе, которая помещалась в особенном доме. Жили же в этом доме исключительно одни ученицы. В число последних выбирались не одни только молоденькие, но и хорошенькие, так что порою вовсе не обращалось внимания на голоса. Из школы на спевки ученицы привозились всегда в карете с вооруженными егерями. Шепелев сам обучал хористок, не смущаясь тем, что порою приходилось повторять некоторые места множество раз. Однако, если, несмотря на повторение, дело не ладилось, он брал камышевую трость изрядных размеров и бил нерадивых по спине, иначе — говорил он — «детям» легко пойдет разная дурь в голову. «Дети», однако, были находчивы, как я узнал в скором времени. Они под платье на спину подкладывали подушечки и потому не чувствовали особой боли от Камышевой трости.

Работа по театру распределялась у меня следующим образом: до завтрака я занимался с оркестром или у себя дома или в театре, а вечером происходили спевки хористов и хористок.

*(**Н. Я. Афанасьев.** Воспоминания. «Исторический Вестник» 1890, № 7, стр. 39–43.)*

## *2*

Шепелев был великий любитель всяких изящных искусств. Литераторы, художники, артисты почти не выходили из его дома. У него, конечно, был свой театр с превосходнейшими декорациями, прекрасными костюмами. Все, разумеется, выписывалось из-за границы и в состоянии было удивить глаз даже самого бывалого человека. На театре этом давались драмы, оперы, иногда балеты. Труппы и оркестр формировались из крепостных людей, и формировались, надо правду сказать, довольно искусно, с большим знанием дела.

Имением Шепелева управлял его крепостной человек — Иван Кочетов. Он был женат и имел большое семейство, состоящее из семи человек детей: двух мальчиков и пяти девочек. Три старшие дочери состояли актрисами при барском театре. Мария была драматической артисткой, Елизавета пела в опере, а третья — Любовь — танцовала в балете. Остальные потомки этого артистического семейства за малолетством хотя официально на театральной службе не состояли, но это нисколько не мешало помещику призывать их иногда на служение Терпсихоре или Мельпомене и употреблять в качестве декорации при постановке каких-либо помпезных пьес в дни торжественных представлений.

Однажды на сцене шепелевского театра шла опера, которую кичливый барин-меценат давал ради приезда к нему какой-то итальянской знаменитости. В этой опере партия сопрано была поручена Елизавете Кочетовой. Знаменитость, повидимому, пришла в восторг от исполнения Кочетовой ее роли, потому что на другой день помещик, призвав к себе управляющего, сделал ему такое предложение:

— Твоя Лиза — положительно талант, а таланты следует развивать. Ей представляется удобный случай поехать на несколько лет за границу, откуда она возвратится к тебе настоящей артисткой, способной удивлять своим голосом не только нас, но, быть может, целую Россию. Что ты на это скажешь, мой милый?

Кочетов страстно любил свою семью. Не трудно судить о впечатлении, произведенном на него словами барина.

— Как! Отпустить Лизу, такую молодую девочку, почти ребенка, одну за целые тысячи верст… куда-то туда, далеко-далеко, за границу, в чужую сторону, к чужим людям… Нет, легче

расстаться с жизнью…

***(П. А. Стрепетова.*** *Воспоминания и письма. «Academia», М.—Л., 1934. Стр. 72–74.)*

## Кострома

Труппа Обрезкова состояла почти только из его дворовых и отчасти дворовых Александра Степановича Карцева, генерала в отставке, тоже богатого костромского помещика, мецената и любителя изящных искусств, которому принадлежал и театральный оркестр, состоявший из семидесяти музыкантов, во главе с немцем-капельмейстером, получавшим солидное жалованье от своего патрона. Кроме оркестра, Карцев имел два хора, специально церковные, мужской и женский, которые тоже изредка принимали участие в театре. Александр Степанович положительно благодетельствовал Обрезкову, не взимая с него ни копейки ни за актеров, ни за оркестр, ни за хоры. При таких благоприятных условиях, разумеется, антрепренеру было очень выгодно содержание театра, особенно если принять во внимание ничтожную стоимость помещения и совершенно бесплатную труппу. Зато и места были баснословно дешевы, так что ни для какого бедняка не было затруднением посещать спектакли.

Многие из дворовых актеров Обрезкова были положительно талантливыми личностями и недаром пользовались расположением публики, смотревшей на крепостных комедиантов надменно и с пренебрежением. Из актеров по специальности, не принадлежавших к дворне Обрезкова или Карцева, были только двое: бывший артист московского Малого театра Ширяев и дворянин Василий Карпович Васильев, позднее поступивший на сцену петербургского казенного театра. Оба они были очень талантливы и ценились костромичами по достоинству. Следует упомянуть об оригинальном составлении афиш в то время: дворовых прописывали прямо именем и прозвищем, а актеров с воли или людей, принадлежавших к привилегированным классам общества, называли только по фамилии, перед которой выставлялась буква г., обращавшая на себя особенное внимание публики, привыкшей видеть перед собой только невольных исполнителей. Писались, например, афиши так:

ПРОСТАКОВ……АНДРЕЙ ВОЛКОВ
ПРОСТАКОВА……МАЛАНЬЯ НАЙДЕНАЯ
МИТРОФАН, НЕДОРОСЛЬ……ИВАН КОШЕЛЕВ

СКОТИНИН……Г. ВАСИЛЬЕВ и т. д.

В моей памяти очень свежо сохранились воспоминания о двух «вольных» актерах обширной труппы Обрезкова — Ширяеве и Васильеве, с которыми я сдружился, несмотря на огромную разницу в наших летах.

Ширяев был одним из первых приверженцев реализма на сцене и противником ходульности, выражавшейся, главным образом, в резкой приподнятости разговорной речи, ее неестественной певучести, часто переходившей в завывание, и угловатом манерничаньи. Между тем, актеры того времени весь свой успех основывали почти исключительно на этой ходульности, эффектной и приятной для невзыскательных зрителей, ценивших в актере прежде всего зычность голоса и натянутость, которые, несмотря на всю свою фальшивость, теребили их податливые нервы.

Ширяев не выносил подобных исполнителей, приноравливавшихся ко вкусу публики и невежественно попиравших законы эстетики и естественность. Бывало, указывая на таких актеров, он раздраженно замечал Обрезкову:

— У вас не актеры, а собаки! Вишь как развылись! Вы бы приказали их метлой разогнать!..

А самому актеру обыкновенно говорил:

— Ты кто? Ты собака!

— То-есть, как же это вы так…

— И дрянная собака, — не лаешь даже, а воешь…

Но все его замечания и указания оставались, разумеется, гласом вопиющего в пустыне. В понятиях тогдашних театралов никак не укладывалось чувство сценической правды.

***(Н. И. Иванов.** Воспоминания антрепренера. «Исторический Вестник», октябрь 1891 г., № 10, стр. 67, 70.)*

## Казань

Неожиданно на публичной сцене явился московский актер Плавильщиков. Его приезд имел важное для меня значение. Григорий Иванович, говоривший мне и прежде о Плавильщикове, не только заранее позволил мне быть в театре всякий раз, когда Плавильщиков играл, но даже был очень доволен, что я увижу настоящего артиста и услышу правильное, естественное, мастерское чтение, которым по справедливости славился

Плавильщиков. Ходить часто в партер или кресла студенты были не в состоянии: место в партере стоило рубль, а кресло 2 р. 50 к. ассигнациями, а потому мы постоянно ходили в раек, платя за вход 25 коп. медью. Но раек представлял для нас важное неудобство: спектакли начинались в $5^1/_2$ часов, а класс и лекции оканчивались в 6; следовательно, оставалось только время добежать до театра и поместиться уже на задних лавках в райке, с которых ничего не было видно, ибо передние занимались зрителями задолго до представления. Для отвращения такого неудобства употреблялись следующие меры: двое из студентов, а иногда и трое, покрупнее и посильнее, часов в пять и ранее отправлялись в театр, занимали по краям порожнюю лавку и не пускали на нее никого. Сначала это не обходилось без ссор, но потом посетители райка привыкли к такому порядку, и дело обходилось мирно. Мы приходили обыкновенно перед самым поднятием занавеса и садились на приготовленные места. Сначала передовые студенты уходили из классов потихоньку, но впоследствии многие профессора и учителя, зная причину, смотрели сквозь пальцы на исчезновение некоторых из своих слушателей, а достолюбезный Ибрагимов нередко говаривал: «а что, господа, не пора ли в театр?», даже оканчивал иногда ранее получасом свой класс. Доставанье афиш возлагалось на своекоштных студентов. Печатных афиш тогда в городе не было; некоторые почетные лица получали афиши письменные из конторы театра, а город узнавал о названии пьесы и об именах действующих лиц и актеров из объявления, прибиваемого четырьмя гвоздиками к колонне или к стене главного театрального подъезда. Я должен признаться, что мы воровали афиши. Подъедешь, бывало, к театральному крыльцу, начнешь читать афишу и, выждав время, когда кругом никого нет, сорвешь объявление, спрячешь в карман и отправляешься с добычею в университет. Впоследствии содержатель театра Есипов, узнав студенческие проделки, дал позволение студентам получать афишу в конторке театра.

Игра Плавильщикова открыла мне новый мир в театральном искусстве. Я не мог тогда, особенно сначала, видеть недостатков Плавильщикова и равно восхищался им в трагедиях, и в комедиях, и в драмах; но, как он прожил в Казани довольно долго, поставил на сцену много новых пьес, между прочим комедию свою «Бобыль», имевшую большой успех, и даже свою трагедию «Ермак», не имевшую никакого достоинства[60] и успеха, и сыграл некоторые роли даже два или три раза, — то мы вгляделись в его игру и почувствовали, что он гораздо выше в «Боте», чем в «Димитрии Самозванце», в «Досажаеве», чем в

«Магомете», в «Отце семейства», чем в «Росславе». Торжеством в искусстве чтения были у Плавильщикова роли «Тита» в «Титовом милосердии» и особенно «Пастора» в «Сыне любви». Исполнение этой последней роли привело меня в совершенное изумление. Пастора играл в Казани преплохой актер, Максим Гуляев, и это лицо в пьесе казалось мне и всей публике нестерпимо скучным, так что длинный монолог, который он читает барону Нейгофу, был сокращен в несколько строк по общему желанию зрителей. Плавильщиков восстановил во всей полноте это лицо и убил им все остальные. И в самом деле, он играл роль пастора превосходно. Плавильщиков же поставил в Казани «Эдипа в Афинах». Стихи Озерова были тогда пленительной новостью; они увлекали всех, а игра Плавильщикова в роли Эдипа произвела общий восторг.[61] Яркий свет сценической истины, простоты, естественности тогда впервые озарил мою голову. Я почувствовал все пороки моей декламации и с жаром принялся за переработку моего чтения. Нечто подобное говорил мне прежде и требовал от меня мой воспитатель, но я плохо понимал его.

Как же скоро я услышал Плавильщикова в лучших его ролях, я понял в одно мгновение, чего хотел в моем чтении Григорий Иваныч. Вот, как пример уясняет понятия гораздо лучше всяких толкований. Тогда, под руководством Григория Иваныча, я горячо взялся за трудную работу и через две недели прочел моему другу, Александру Панаеву, известный длинный монолог из роли пастора. Панаев до того был удивлен, что ничего не мог произнести, кроме слов: «Ты — Плавильщиков… ты лучше Плавильщикова!» В тот же день Александр Панаев явился в университет прежде и успел рассказать всем о новом своем открытии. Когда же я пришел на лекции, студенты окружили меня дружною толпою и заставили прочесть монолог пастора и места из разных пьес, которые я знал наизусть. Хотя не называли меня Плавильщиковым, но все очень хвалили, и у старших студентов сейчас родилась мысль затеять университетские спектакли. Начальство не вдруг на это согласилось, а потому мы с Александром Панаевым, состряпав какую-то драму, разыграли ее с помощью его братьев в общей их квартире, довольно большом каменном доме, принадлежавшем дяде их, Страхову. Я не помню названия и содержания этой пьесы, разумеется, нелепо-детской, но помню, что играл в ней две роли: какого-то пустынника-старика — в первых двух действиях — и какого-то атамана разбойников — в третьем, причем был убит из пистолета. В роли старика я отличился. Разрешение устроить театр с авансценою и декорациями в одной из университетских зал долго не приходило от попечителя, который жил в Петербурге, а потому мы

выпросили позволение у директора Яковкина составить домашний спектакль, без устройства возвышенной сцены и без декораций, в одной из спальных комнат казенных студентов. Сколько приятной суматохи и возни было по этому случаю! Сшили занавес из простынь и перегородили им большую и длинную комнату, кроватями отделили место для сцены и классными подсвечниками осветили ее. Мы сыграли комедию «Так и должно» Веревкина и маленькую пьесу «Приданое обманом» Сумарокова. В первой пьесе я играл роль старого Доблестина, а молодого Доблестина — Александр Панаев. Афросинью Сысоевну играл студент Дмитрий Перевощиков, лакея Угара — Петр Балясников, судью — В. Кузьминский, с приписью подьячего — Петр Зыков, который привел всех зрителей в неописанный восторг своим комическим талантом. Не помню, кто играл какую-то молодую женскую роль, — кажется, Александр Княжевич. Костюмы были уморительные, например, старый Доблестин явился в солдатском изорванном сюртуке одного из наших сторожей-инвалидов; на голове имел парик из пакли, напудренный мелом, а на руках цепи с цепной дворовой собаки, которая на этот вечер получила свободу и кого-то больно укусила. Перевощиков, по своему немоложавому и бледному лицу и несколько сиплому голосу, был очень хорош в роли старухи, и это амплуа навсегда за ним осталось. Я, с моей собачьей цепью, произвел сильный эффект и был провозглашен большим талантом и актером, а равно и П. Зыков. Но увы, друг мой Александр Панаев, несмотря на прекрасную наружность, очень не понравился всем в роли молодого Доблестина. В самом деле, он имел какой-то плаксивый и холодный тон; много вредило ему также произношение на о, от которого он не мог отвыкнуть. Это был мой первый публичный театральный успех, потому что спектакль у Панаевых происходил секретно, и зрителей было очень мало; но здесь находилось университетское и гимназическое начальство, профессора, учителя и даже их жены и дочери, не говоря о студентах и гимназистах, которых набилось столько, сколько могло поместиться. Вскоре получили позволение от попечителя: устроить театр для казенных студентов «в награду за их отличное прилежание». Инспектору было, однако, предписано наблюдать за выбором пьес, а равно и за тем, чтобы это «благородное удовольствие не отвлекало от занятий учебных». Мы все были в восторге. Сцену и кулисы, которые удобно и скоро снимались, построили на казенный счет; но студенты сами писали декорации и тем значительно сократили расходы. Сначала театр хотели поместить в одной из зал; но это показалось неудобным по ее величине и показалось дорого

начальству, и потому для театра выбрали одну классную комнату, которая представляла большое удобство тем, что разделялась посредине нишей. Прежде это были две комнаты, но за несколько лет выломали разделявшую их стену и для поддержания потолка оставили нишь, подпертую по бокам двумя колоннами; для устройства сцены это было чрезвычайно удобно. Впрочем, не дождавшись окончательной постановки театра, мы сыграли в вышеупомянутой мною зале комедию Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние». Я отличился в роли Неизвестного, и слава моя установилась прочно. По общему согласию, сочинили театральный устав, который утвердили подписями всех участвующих в театральных представлениях, и выбрали меня, несмотря на мою молодость, директором труппы, но, увы, не надолго: едва успели мы сыграть комедию того же Коцебу «Брюзгливый» и маленькую пьеску «Новый век», в которых я также отличился, как стечение несчастных обстоятельств на целый год удалило меня со сцены. Надобно рассказать несколько подробнее это героико-комическое происшествие. После «Брюзгливого» затеяли мы сыграть драму «Мейнау или следствие примирения», написанную каким-то немцем для выражения своего мнения, что примирение Мейнау с преступной женой, чем оканчивается комедия Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», не может восстановить их семейного счастия. В этой пьесе есть маленькая роль генерала, бывшего некогда обольстителем Эйлалии; он встречается нечаянно с Мейнау и его женой. Эйлалия падает в обморок, а муж вызывает генерала на дуэль и убивает его из пистолета. Александр Панаев, так неудачно сыгравший молодого Доблестина, мало участвовал в театральных представлениях, оставаясь, однако, в числе актеров; но когда он узнал, что мы намерены разыграть «Мейнау», то упросил меня дать ему роль генерала. Он сознавался, что у него нет сценического таланта, но желал сыграть эту роль по особенным причинам. Причина была мне известна: он был неравнодушен к одной девице, постоянной посетительнице наших спектаклей, и ему хотелось явиться перед ней на сцене в генеральском мундире с большими эполетами и пасть в ее глазах от роковой пули. Я знал, что товарищи будут недовольны моим распоряжением и что на эту роль метил другой актер — Петр Балясников, по своему характеру и дарованиям имевший сильное влияние на студентов, который без всякого сравнения сыграл бы эту роль гораздо лучше. Но дружба заставила меня покривить душой, и я отдал роль генерала Александру Панаеву, на что, как директор, я имел полное право. Товарищи сейчас сказали мне, что Панаев испортит пьесу, но я отвечал, что эта роль маленькая и пустая, что Панаев

мне ее читал очень хорошо, что я беру на себя поставить его, как следует, и что его красивая наружность весьма идет к этой роли. Уважая во мне власть директора, все повиновались, разумеется, весьма неохотно. На первой же репетиции друг мой Александр так всем не понравился, что мне больно было на него смотреть. Вновь приступили ко мне товарищи с просьбою: отдать роль генерала кому-нибудь другому; но я не согласился, извинял Панаева незнанием роли, ручался, что я его выучу и что он будет хорош. Я предвидел бурю и просил моего друга наедине — отказаться от роли, но он умолял меня со слезами не лишать его возможности произвесть выгодное впечатление на сердце любимой особы, которую он ревновал именно к Балясникову. Он так разжалобил меня, что я дал ему клятву никому не отдавать роли генерала, кроме него. Я обещал даже, что, в случае сильного восстания, откажусь от роли Мейнау. На второй репетиции, несмотря на знание роли, Панаев читал ее также неудачно. Пользуясь правом директора, я не позволил никому, кроме играющих актеров, присутствовать на этой репетиции; но в самое то время, когда Александр Панаев в роли генерала вел со мною сцену, я заметил, что двери отворились, и Балясников, сопровождаемый Кузьминским, Кинтером, Зыковым и другими, вошел с насмешливым и наглым видом и стал перед самою сценою. Едва я успел застрелить Панаева, как все мои товарищи-актеры окружили меня и решительно требовали, чтобы я передал роль генерала именно Балясникову. Панаев побледнел. Движимый горячею дружбою и оскорбленный в моем директорском достоинстве, я грозно отвечал, что «этого никогда не будет, и что они вмешиваются не в свое дело, и что если они не хотят меня слушаться, то я отказываюсь от роли Мейнау и не хочу участвовать в театре». Я думал поразить всех последними словами. Голова моя была сильно вскружена от похвал и высокого о себе мнения, и я считал, что театр без меня невозможен; но противники мои только того и ждали. Балясников выступил вперед и произнес дерзкую речь, в которой между прочим сказал, что я зазнался, считаю себя великим актером, употребляю во зло право директора и из дружбы к Александру Панаеву, который играет гадко, жертвую спектаклем и всеми актерами. «Наши похвалы дали тебе славу — прибавил он, — мы же ее у тебя и отнимем и уверим всех, что ты дрянной актер: мы лишаем тебя директорства и исключаем из числа актеров». Все единогласно подтвердили его слова. Хотя я ожидал восстания против моей власти, но не предвидел такого удара. Собрав все присутствие духа, с геройской твердостью я взял моего друга Александра за руку и, не сказав ни слова, вышел из комнаты. Воротясь домой,

ошеломленный моим падением, чувствуя свою неправость, я утешал себя мыслью, что пожертвовал моим самолюбием и страстью к театру — спокойствию друга. Я думал, что пьеса без меня не может итти и что ненавистный его соперник не явится в блестящих эполетах и не похитит сердца красавицы. Но каково было поражение для меня и Панаева, когда, приехав на другой день в университет, мы узнали, что еще вчера труппа актеров выбрала Балясникова своим директором, что он играет роль генерала, а моя роль отдана Дмитриеву. Надобно сказать, что этот замечательный и даровитый своекоштный студент, Дмитриев, был везде постоянным моим соперником, над которым, однако, до сих пор я почти всегда торжествовал. В классах у Ибрагимова его сочинения на заданные предметы иногда не уступали моим, и, несмотря на некоторое пристрастие ко мне, два раза Ибрагимов публично сказал, что на этот раз он не знает, чьему сочинению отдать преимущество: моему или Дмитриева. Он славился также искусством декламации, и я видел, что иногда собиралась около него толпа слушателей, когда он читал какие-нибудь стихи. Говоря по совести, я должен сказать, что у Дмитриева, может быть, более было таланта к литературе и театру, чем у меня, но у него не было такой любви ни к тому, ни к другому, какою я был проникнут исключительно, и потому его дарования оставались неразвитыми, необработанными; даже в наружности его, несколько грубой и суровой, во всех движениях видна была не только неловкость, но какая-то угловатость и неуклюжесть. К нему-то обратились мои товарищи и не без труда упросили его взять роль Мейнау. Мне никогда не входило в голову, чтоб этот дикарь согласился выйти на сцену. Сейчас дали ему пьесу, заставили читать вслух, и все без исключения пришли в восторг от его чтения. Нам рассказали, что многие были тронуты до слез и что друг Дмитриева, студент Чеснов (самый добрый хохотун и пошляк), студент Д. Перевощиков плакали навзрыд.[62] Мы с Александром Панаевым были убиты, уничтожены: я — в моем самолюбии, в моей любви к театру, Панаев — в любви к университетской красавице. Если б я, поступя справедливо, отдал роль генерала другому — не играть бы было Балясникову генерала, не являться в блестящих эполетах! — Драма «Мейнау или следствие примирения» была, наконец, сыграна, но не так удачно, что послужило некоторым утешением мне и Панаеву. Впрочем, мы оба не были на представлении, и я говорю о неудаче этого спектакля по общему отзыву не студентов, а учителей и посторонних зрителей; студенты же, напротив, особенно актеры, превозносили похвалами Дмитриева. Я сам убежден, что если не везде, то во

многих сильных местах роли он был очень хорош, потому что я видел его на репетиции.

В конце 1805 года и в январе 1806-го составились два спектакля в университете без моего участия. Тяжело, горько было мне это лишение; страдала моя любовь к театру, страдало мое самолюбие от успехов моего соперника Дмитриева; но делать было нечего. Актеры предлагали мне опять вступить в их труппу, но я не забыл еще сделанного мне оскорбления и отвечал: «Я вам не нужен, у вас есть Дмитриев, который прекрасно играет мои роли». — «Ну, как хочешь, дуйся, пожалуй, обойдемся и без тебя», — отвечал мне директор Балясников; тем дело и кончилось. Впрочем, все шло дружелюбно; я ходил на репетиции и давал советы тем, кто у меня их спрашивал. В первом спектакле, в комедии Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» Дмитриев играл Неизвестного с большим успехом. Несмотря на совершенное неуменье держать себя, на смешные позы и еще более смешные жесты одной правой рукой, тогда как левая точно была привязана у него за спиной, несмотря на положительно дурное исполнение обыкновенных разговоров с своим слугою и бедным стариком, Дмитриев в сцене с другом, которому рассказывает свои несчастия, и в примирении с женой выражал столько силы внутреннего чувства, что все зрители, в том числе и я, были совершенно увлечены, и общее восхищение выражалось неистовыми рукоплесканиями. Сначала я только восхищался и никакое чувство зависти не вкрадывалось в мое сердце, но потом слова некоторых студентов, особенно актеров, глубоко меня уязвили, и проклятая зависть поселилась в моей душе. Мне без церемонии говорили: «Ну что, обошлись мы и без тебя! Да где тебе сыграть так Неизвестного, как играет Дмитриев. Тебя хвалили только потому, что его не видали». В самом деле, успех Дмитриева в этой роли был гораздо блистательнее моего, хотя существовала небольшая партия, которая утверждала, что я играл Неизвестного лучше, что Дмитриев карикатурен и что только некоторые сильные места были выражены им хорошо; что я настоящий актер, что я хорош на сцене во всем от начала до конца, от первого до последнего слова. Тут была часть правды, и у меня родилось непреодолимое желание обработать роль Неизвестного и так сыграть, чтобы совершенно затмить моего противника. В начале 1806 года студенты дали другой спектакль и разыграли пьесу того же Коцебу «Бедность и благородство души», в которой Дмитриев играл роль Генриха Блума также с большим успехом, уступавшим, однако, успеху в роли Неизвестного. Защитники мои утверждали, что в Генрихе Блуме я был бы несравненно лучше Дмитриева. Подстрекаемый завистью

и самолюбием, я старательно обработал обе эти роли и при многих слушателях, даже не весьма ко мне расположенных, прочел, или, лучше сказать, разыграл сильные места обеих пьес. Все почувствовали разницу моей, конечно, более искусной и естественной игры от дикого, хотя одушевленного силою чувства исполнения этих ролей моим соперником. Между студентами возникли две равносильные партии: за меня и против меня; это уже был первый шаг к торжеству. Шумные споры доходили до ссор и чуть не до драки; самолюбие мое несколько утешилось. Потом судьба захотела побаловать меня. Дмитриеву, которому было уже слишком за двадцать лет, наскучило студентское ученье, правду сказать, весьма неудовлетворительное; может быть, были и другие причины, — не знаю, — только он решился вступить в военную службу; он внезапно оставил университет и, как хороший математик, определился в артиллерию. Труппа осиротела и поневоле обратилась ко мне. Я, пользуясь обстоятельствами, долго не соглашался, несмотря на предлагаемое мне вновь директорство.

Наконец, довольно поломавшись, я согласился на следующих условиях: 1) звание и должность директора уничтожить, а для управления труппой выбрать трех старшин; 2) спектакли начать повторением «Ненависти к людям и раскаяния» и «Бедности и благородства души». — Разумеется, все согласились. «Ненависть к людям и раскаяние» шла на святой неделе. Не знаю, по какому случаю был приглашен на генеральную репетицию актер Грузинов,[63] которого мы все очень любили и уважали. Пьеса давалась у нас уже в третий раз и общим старанием, особенно моим, была довольно хорошо слажена. Грузинов удивился, не верил своим глазам и ушам. Он нахвалил нас содержателю Казанского театра, П. П. Есипову, который поспешил получить дозволение директора Яковкина приехать в театр на настоящее представление, и не только приехал сам, но даже привез с собою, кроме Грузинова, еще троих актеров. Наконец, сошел давно желанный, давно ожидаемый мною спектакль! Удовлетворилось мое молодое самолюбие. Весь университет говорил, что я превзошел сам себя и далеко оставил за собою Дмитриева. Чего же мне было больше желать? О, непостоянство мирской славы! Через два, три месяца после торжества Дмитриева осталось только два, три человека, которые не громко говорили, — что Дмитриев играл не хуже, а местами и лучше Аксакова. Это была совершенная правда. В театре было довольно посторонних зрителей, они превозносили меня до небес, но самый сильный блеск и прочность моей славе придавали похвалы П. П. Есипова и актеров, которых мнение, по справедливости, считалось сильным

авторитетом. Я ожидал еще большего торжества в другой пьесе — «Бедность и благородство души», — которая была уже сыграна в конце 1806 года. Читатели увидят, что я не ошибся.

Между тем, составился у нас спектакль, давно затеянный мною, в котором я надеялся окончательно торжествовать над Дмитриевым. Я говорю о комедии «Бедность и благородство души». Мы два раза пригласили на репетицию актера Грузинова, который, нередко останавливая и поправляя игру моих товарищей, не сделал мне ни одного замечания, а говорил только: «Очень хорошо, прекрасно!» Надежды мои блистательно оправдались: комедия «Бедность и благородство души» была сыграна, и не осталось ни одного почитателя Дмитриева, который бы не признался, что роль Генриха Блума я сыграл несравненно лучше его. Содержатель публичного театра, П. П. Есипов, подарил мне кресло на всегдашний свободный вход в театр. Это был последний университетский спектакль, в котором я играл, последнее мое сценическое торжество в Казани. Откровенно признаюсь, что воспоминание о нем и теперь приятно отзывается в моем сердце. Много есть неизъяснимо-обаятельного в возбуждении общего восторга! Двигать толпою зрителей, овладеть их чувствами и заставить их слиться в одно чувство с выражаемым тобою, жить в это время одной жизнью с тобою — такое духовное наслаждение, которым долго остается полна душа, которое никогда не забывается! У нас был давно также затеян другой спектакль, и все актеры и студенты пламенно желали его исполнения; но дело длилось, потому что трудно, не по силам нашим было это исполнение. Речь идет о «Разбойниках» Шиллера. Я не слишком горячо хлопотал об этом спектакле, потому что всегда заботился о достоинстве, о цельности представления пьесы, а у нас не было хороших актеров для первых ролей, для ролей Карла и Франца Моора. Наконец, Карл нашелся. Это был молодой человек, не игравший до сих пор в театре, Александр Иваныч Васильев, находившийся тогда уже учителем в гимназии. Все восхищались его чтением роли Карла Моора, кроме меня. Студенты очень любили Васильева, как бывшего милого товарища, и увлекались наружностью его, особенно выразительным лицом, блестящими черными глазами и прекрасным органом; но я чувствовал, что в его игре, кроме недостатка в искусстве, недоставало того огня, ничем незаменимого, того мечтательного, безумного одушевления, которое одно может придать смысл и характер этому лицу. Франц Моор был положительно дурен. Я играл старика, графа Моора. Наконец, мы срепетировали «Разбойников», как могли, и предполагали дать их на святках. Мое семейство давно уже было

в Казани, и я очень радовался, что оно увидит меня на сцене; особенно хотелось мне, чтоб посмотрела на меня мой друг, моя красавица-сестрица; но за неделю до представления получено было от высшего начальства запрещение играть «Разбойников».

Иногда мы даже разыгрывали сцены из «Разбойников» Шиллера; привязывал себя Карл Моор (Васильев) к колонне, вместо дерева; говорил он кипучую речь молодого Шиллера; отвязывал Карла от дерева Швейцер (Балясников), и громко клялись разбойники умереть со своим атаманом…

***(С. Т. Аксаков.** Собр. соч., I, М., 1909, стр. 353–362, 373–376, 385–386, 387.)*

## Курск

В 1805 году мы переехали с господами в Курск довольно поздно, и за небытностью моей в городе договорен был другой суфлер на зиму и на Коренную, то есть для спектаклей на время Коренной ярмарки. Горько было для меня узнать это. Средство бывать в театре осталось одно, прежнее, то-есть — ходить с оркестром музыкантов, нести контрабас или литавры; впрочем, если удавалось мне перед спектаклем увидать Городенского, то-есть меньшого брата содержателей Барсовых, то он меня всегда проводил или в партер, или в оркестр, или за кулисы. Но особенно горько было то, что я утратил право свободно входить в театр и самому быть участником в деле.

По счастию, случай, который баловал меня в течение целой жизни, что ясно будет видно из моих «Записок», и в настоящее время помог мне. В половине ноября актриса П. Г. Лыкова приехала к господам с бенефисной афишей. Граф взял у нее билет в кресло, заплатил 10 рублей ассигнациями (это по тогдашнему была значительная плата, потому что в обыкновенные спектакли цена креслам была полтора рубля ассигнациями) и тут же, обратясь ко мне, сказал: «Миша, проводи г-жу Лыкову в чайную и скажи Параше, чтобы она напоила ее кофеем». В то время не было в провинции в обычае сажать и угощать актрис в гостиной. Между разговором г-жа Лыкова жаловалась, что билеты раздает, а еще не знает, будет ли бенефис, потому что актер Арепьев прислал записку из трактира, что он все платья проиграл и обретается в одной рубашке, так чтоб прислали ему денег для выкупа платья; если же не вышлют, то он играть в бенефисе не может, потому что ему выйти не в чем, да и не выпустят. А как он почти все жалованье забрал вперед, то содержатель отказал ему в деньгах, — «и я, — говорила

бенефициантка, — не знаю, милый, что мне делать». При этих словах во мне все так и закипело! Я дрожащим голосом спросил ее: «А что он играет?» — «Андрея-почтаря в драме „Зоя“» — отвечала она. Так как прошедшую зиму часто я суфлировал эту драму и знал ее очень хорошо, поэтому тут же, задыхаясь от волнения, предложил Лыковой: «Позвольте, я сыграю эту роль». — «Да разве ты когда играл на театре?» — «Помилуйте, несколько раз, в деревне — на домашнем театре». — «Что же ты играл?» — «Помилуйте… я играл Фирюлина в „Несчастье от кареты“ и даже инфанта в „Редкой вещи“, а будущее лето буду играть Фому в „Новом семействе“». — «Да как же, милый мой, — продолжала Лыкова, — ведь бенефис завтра: успеешь ли ты выучить; роль, кажется, листа два?» — «Помилуйте, да это безделица». — «Ну, милый, спасибо тебе!» — и поцеловала меня в голову. «Я, — говорит, — отсюда же поеду к М. Е. Барсову (он был старший из братьев-содержателей), скажу ему о твоей готовности помочь нам, — и если он согласится, в чем я нисколько не сомневаюсь, то я попрошу его, чтобы он прислал к тебе книгу для скорости; а то роль не скоро от Арепьева получишь. Ведь тебе все равно, что по роли, что по книге? а я тебе скажу, что по книге для скорости гораздо лучше учить; а ты не поленись, прочти всю драму, и если хватит время, то не один раз: это весьма полезно. Ну, прощай! Через час ты получишь книгу».

После этого что со мной было, — я пересказать не могу: я готов был и плакать, и смеяться, и первому встречному бросаться на шею, что я и сделал, повстречавшись с Васей, которого я любил. А он мне: «Что ты, с ума сошел? Вешаешься на шею!» — «Вася, Вася! знаешь ли, я завтра играю на театре роль Андрея-почтаря в драме „Зоя“»! — «Нет?! право, смотри — не осрамись! Это ведь не то, что в деревне». — «Ну, Вася, что будет, то и будет!», — и в доме не осталось ни одного человека, которому бы не рассказал я об этом.

Разумеется, тут были и маленькие насмешки на мой счет, но меня уже ничто не оскорбляло, тем более, что некоторые от души желали мне успеха. В доме был я общий любимец. Я не сходил с крыльца, потому что с него был виден дом П. И. Анненкова, где жили Барсовы: я видел, как Лыкова туда приехала и через полчаса уехала к себе на квартиру. Прошло два мучительных часа, а никакой вести ни от нее, ни от Барсовых не было. Грусть начинала одолевать меня. Чтобы выйти из этого положения, я прибегнул к хитрости и, надев картуз, отправился к Лыковой на квартиру. Когда я вошел, она спросила меня: «Что ты, мой милый?» — «Я, — говорю, — пришел узнать, нужен ли я вам завтрашний день или нет? А то теперь есть оказия, я хочу

отпроситься в деревню повидаться с родителями». — «Ах, милый, пожалуйста, не езди, а то мне без тебя будет плохо: разве М. Е. не присылал тебе книги?» — «Нет» — я отвечал. — «Ну, так скоро пришлет; пожалуйста, выручи меня из беды». — «Помилуйте, всей душой рад быть для вас полезным». — «А когда выучишь, то приходи ко мне; я тебя прослушаю и замечу, что нужно». — «Да вы вечером будете дома?» — спросил я. — «Буду». — «Так я вечером приду, и вы меня прослушаете». — «Смотри, не скоренько ли?» — «Нет, выучу». — «Ну, так приходи; я тебя и чайком напою». Возвратясь домой, я спрашиваю у товарищей: «Не приносили ли мне от Барсова книги?» и общий ответ был — нет! Все опять начали шутить и острить на мой счет, но мне было не до них: тот же картуз на голову — и прямо к Барсову. Прихожу к нему и говорю, что мол Пелагея Гавриловна Лыкова просила меня притти к вам и спросить, ежели вы не передумали насчет ее бенефиса, то чтобы пожаловали книгу — драму «Зоя», из которой она просила меня выучить роль. «Нет, милый! — отвечал он, — не передумал и очень рад, что ты пришел; а то братьев нет дома, человека я услал, и мне некого было к тебе отправить». Сказав это, он тотчас вручил мне книжку и промолвил: «Ты, я уверен, выучишь — я о твоей памяти знаю от брата Николая, и говоришь ты всегда ясно — это мне известно: ведь ты прошлого года был у нас несколько раз славным суфлером. Жаль, что поздно нынешний год вы приехали, и мы принуждены были нанять суфлера: такая дрянь, что мочи нет!.. Прощай, а завтра поутру приди, я тебя прослушаю». Все это было сказано, как я понимал, для ободрения, но для меня это уже было лишнее. Одна мысль, что я завтра играю, так пришпоривала меня, что мне нужна была, напротив, крепкая узда, чтобы только сдерживать. Выйдя за ворота, я все забыл, кроме того, что я завтра играю, и несмотря на то, что шел по улице, дорогой начал учить роль и несколько раз останавливался, не замечая, что прохожие подсмеивались надо мной; но я, кроме книги, ничего не замечал, и когда пришел домой, то роль была почти уже выучена. С какою гордостью показал я товарищам книгу: «Что! — говорю, — смеялись, не верили, а я вот завтра непременно играю!» — и тут же отправился в комнату. Через три часа роль была вытвержена, как Отче наш, книга, по наставлению Лыковой, прочтена два раза, и не осталось, кажется, в доме человека, от дворецкого до кучера, кому бы я не прочитал роль свою наизусть. Вечером отправился к Лыковой, которая встретила меня словами: «Что!.. выучил?» — «Выучил». — «Благодарю тебя, мой милый. Книгу принес с собою?» — «Принес». — «Ну, садись же. Вот мы прежде напьемся чаю, а там я тебя и прослушаю». Но мне уж было не до чаю, а

делать нечего. Тут все как будто сговорилось против меня: и самовар нескоро подан, и чай она делала мешкотно, и наливала чашки слишком медленно, и хотя все шло своим порядком, да нетерпение мое было таково, что мне это время показалось очень долгим. Но вот все и кончено. Чай отпили, самовар и чашки убраны, и хозяйка обратилась ко мне: «Ну, — говорит, — прочти, душка! Я тебя прослушаю. Дай мне книгу». — Я вручил ей книгу, и какой-то огонь пробежал по всему моему телу; но это был не страх — нет! Страх не так выражается, — это был просто внутренний огонь, страшный огонь, от которого я едва не задыхался, но со всем тем мне было так хорошо, и я только что не плакал от удовольствия. Я прочел ей роль так твердо, так громко, так скоро, что она не могла успеть мне сделать ни одного замечания и по окончании встала и поцеловала меня с такой добротой, что я уж не помнил себя, и слезы полились у меня рекою. Это ее очень удивило. «Что с тобой?» — сказала она. — «Простите, Пелагея Гавриловна, это от радости, от удовольствия: других слез я почти не знаю». «Что ж, мой дружок, неужели ты обрадовался тому, что тебя поцеловала старуха? Будто тебе поцелуй старухи так дорог?» — «Да, дорог, потому что он первая моя награда за малый труд, который вы по доброте своей слишком оценили, и этого я никогда не забуду». — «Ох ты, ребенок, ребенок! — прибавила она. — Ну, это в сторону. Спасибо тебе, спасибо, а все-таки послушай меня: ты слишком скоро говоришь. Конечно, всякое твое слово слышно, но этой быстротой ты вредишь самому себе: ты душишь себя; от этого выходит, что когда некоторым словам надо дать больше силы, а ты уже ее напрасно истратил». И тут же указала мне на некоторые фразы, объяснила, почему надо их усилить, посоветовала запомнить ее замечания, и если не устал, то чтоб дома еще прочитал роль, стараясь дать указанным фразам более силы. «Ну, прощай! а как ты дорожишь поцелуями старух, то вот тебе и еще поцелуй». Но последний почему-то не произвел на меня никакого действия, да и голова моя была занята только что выслушанными советами. Возвратясь, я прочел роль еще несколько раз, не замечая, что читаю все так же быстро; только указанным фразам давал я более силы, которой у меня был избыток. На другое утро я в 7 часов отправился к М. Е. Барсову. Прихожу, — говорят: спит. Я вышел за ворота, думаю — домой итти не для чего, и просто стал шагать взад и вперед по улице, заходя через несколько минут узнавать: проснулся ли? — и «нет» было постоянным ответом! Наконец, в 9 часов — говорят — проснулся. Я вхожу. М. Е. спрашивает: «Выучил?» — «Выучил», — отвечал я. — «Ну, давай книгу, я тебя прослушаю». — Он сам мне говорил последние реплики, что

делала и Лыкова; а я работал от всей души языком, и руками, и ногами. Выслушав меня, он улыбнулся и сказал: «Хорошо, но только уж слишком быстро, да поменьше маши руками. Ну, ступай теперь домой, а на репетицию мы пришлем за тобой». — Возвращаясь домой, разумеется, дорогой читал я опять роль — не знаю и сам для чего, потому что я ее очень хорошо вытвердил; просто мне было как-то приятно ее прочитывать. Дома товарищи обступили меня с вопросами: что, буду ли я играть? — «Разумеется, буду, — отвечал я с уверенностью, — и как только Барсовы приедут в театр, то пришлют за мной на репетицию». — Но как нарочно все тянулось медленно: на репетицию Барсовы приехали довольно поздно и, приехав, не скоро за мной послали. Медленность эта была для меня пыткой, а особливо когда и в назначенное время из театра не скоро пришли меня звать. Тут уж товарищи начали подтрунивать: «Что, брат, прихвастнул! Вот они давно уж проехали, а за тобой не присылают». — Мучению моему не было границ. Я беспрестанно бегал на заднее крыльцо поглядеть, не идут ли за мной, хотя и с переднего крыльца также было видно, но тут замучили бы меня насмешками над моим нетерпением. Наконец, сторож Устинов показался, и я ожил. Видя, что он идет прямо к нам, я вошел в залу, где тогда много было нашей братьи, вошел уж покойно; и только что принялись было опять за насмешки, как вдруг голос Устинова в передней: «Где у вас тут Щепкин?» Я из залы отвечал: «Здесь!» — и подошел к двери. «Идите, вас ждут на репетицию!» — «Хорошо, сейчас!» — и все товарищи, оставив насмешки, были рады такому событию, а Вася даже поцеловал меня. Такой водился у нас в доме патриархальный порядок, что никто никогда и ни у кого не спрашивался, идучи со двора, что, разумеется, и я делал; а теперь мне показалось как-то неловко уйти без спросу, и я тотчас же вошел в гостиную, где граф сидел с графиней. Он, по обыкновению, курил кнастер, а графиня занималась приведением в порядок каких-то узоров. — «Позвольте, ваше сиятельство, мне отлучиться в театр». — «Зачем?» — «На репетицию». «На какую репетицию?» — «Драмы „Зоя“; я играю в ней Андрея-почтаря». Граф захохотал и закричал: «Браво, браво, Миша! Да смотри — не осрамись! Я буду в театре, и как хорошо сыграешь… ну, да тогда узнаешь». А графиня прибавила: «Ну, я думаю, ты как сыграешь, то уж будешь лениться рисовать узоры». — «Нет, ваше сиятельство! Еще лучше зарисую».

На репетиции все было опять попрежнему, то-есть быстрота речей, беганье, размахиванье руками; обо всем этом мне напоминали и Барсовы, и Лыкова. Между репетицией и спектаклем страшный промежуток: чего уж я ни делал! Даже

уходил незаметно в домашнюю баню, которая, разумеется, была холодна, но мне было везде жарко; там я пробовал: можно ли говорить не слишком скоро, не махая руками и не бегая по сцене. И хотя мне казалось, что я довольно успел, но проклятая недоверчивость к себе меня мучила, и я решился Васю сделать свидетелем моего труда, упросил его сходить со мной по секрету в баню, послушать меня, как я играю, и сказать мне правду, только чтобы никому не выдавал, а то будут смеяться. И что же? Когда я начал показывать свое искусство, все опять заговорило — и руки, и ноги. Вася, любя меня был очень доволен, но все-таки прибавил: «Кажется, очень скоро говоришь!» А я ведь именно о том и думал, чтобы говорить пореже. «Ну, спасибо, Вася! Иди себе, неравно граф тебя спросит, а я еще здесь поучусь говорить пореже». И в таком беспокойстве и беспрестанном учении прошел этот страшный промежуток. Когда же я начал собираться в театр, тут опять пошли шутки: «Куда спешишь? Еще успеешь осрамиться!» — Другой прибавлял: «Подожди, рано, да и литавры кстати захвати, снесешь в оркестр». Это было, как я сказывал, у меня одно из средств бывать в театре. Но я не обижался такими шутками. Мне было как-то весело, даже сам смеялся. Наконец, я прибыл в уборную театра, которая играла две роли: и уборной, и передней для входа на сцену с актерского подъезда. Не припомню всего костюма, в который меня нарядили; знаю только, что на ноги мне надели страшные ботфорты, которые только одни и были во всем театре, и потому приходились на все ноги и возрасты. Чем ближе шло к началу спектакля, тем становилось для меня жарче (хотя все жаловались на холод), так что перед выходом на сцену я был уже совершенно мокр от испарины. Как я играл, принимала ли меня публика хорошо или нет? — этого я совершенно не помню. Знаю только, что по окончании роли я ушел под сцену и плакал от радости, как дитя.

По окончании пьесы Лыкова благодарила меня с одобрением. «Хорошо, милый, очень хорошо!» Барсов тоже сказал: «хорошо» — и прибавил: — «А все-таки спешил говорить». Иван Васильевич Колосов, учитель из народного училища и зять Барсова (который в этот день по их просьбе суфлировал, потому что настоящий суфлер оказался на тот раз неспособным), потрепал меня по щеке, поцеловал в голову и сказал: «Спасибо, Миша, спасибо, хорошо! И как ты ловко нашелся, когда Михайло Егорыч перешагнул из первого в третий акт! Я, признаюсь, растерялся, кричу из суфлерни: братец, не то, не то! — а он все порет тот же монолог, и когда он кончил, я не знал, что делать. Да, ты ловко очень нашелся и выгнал его со сцены. Правда, по самой пьесе это следовало, но ты, конечно, заметил, что он не то говорил, и

спасибо — поправил сцену, и сам не сконфузился: ловко! ловко! Ты, видно, всю пьесу хорошо знаешь?» — «Что мне лгать, Иван Васильевич! — отвечал я, — как и что было на сцене, я, право, ничего не помню. Пожалуйста, скажите мне, не совсем дурно я играл?» — «Полно, милый! хорошо, очень хорошо, и публика была очень довольна; ты слышал, какие были аплодисменты?» — «Ничего не помню». — «Ну, спасибо!» Уходя из театра, М. Барсов тоже повторил: «Ну, спасибо», а я ему на это: «Мне и Иван Васильевич сказал спасибо; он говорит, что перепугался, когда вы махнули из первого акта в третий; да спасибо, говорит, ты все дело поправил». — «Нет, — отвечал он очень холодно, — это ему так показалось». И мне было совершенно непонятно, как можно человеку не сознаться в истине?

Когда я пришел домой, все люди и музыканты меня уже ждали, и пошли объятия; кажется, только двое не обняли: Саламатин и Александр (первый скрипач), которые тоже игрывали на театре и пользовались лаской публики. «Ступай скорей к графу, — сказал мне Вася, — он тебя три раза спрашивал». Когда я вошел, граф захохотал и закричал: «Браво, Миша, браво! Поди, поцелуй меня!» И, поцеловав, приказал: «Вася! Подай новый, нешитый триковый жилет». Вася принес; граф взял и положил его мне на плечо: «Вот тебе на память нынешнего дня». Я, по заведенному порядку, хотел поцеловать ему руку, но он не дал и, поцеловав меня в голову, сказал: «Ступай к Параше, я велел приготовить самовар и напоить тебя чаем; напейся и ложись отдыхать, а то ты, я думаю, устал». После чаю, выпитого, разумеется, в порядочном количестве, я лег спать и, кажется, всю ночь бредил игрой. На другой день все вчерашнее мне казалось сном; но подаренный жилет убеждал меня, что то было сущая истина, и этого дня я никогда не забуду: ему я обязан всем, всем!

***(Записки актера Щепкина.** Изд. «Academia». М.—Л., 1933, стр. 117–130.)*

## Коренная ярмарка

«Вот и Коренная!» — закричал я, подъехавши к шатрам и к лубочному театру. Народу пропасть и лавок разнообразных множество.

Я с утра взял билеты в креслы по 2 руб. 50 коп.; каждой ложе цена 20 рублей. Плата большая, зато и ярмарка один раз в год. Сюда приезжает труппа курских актеров. Они играли «Влюбленного Шекспира» и оперу «Князь трубочист». Что сказать

об опере? Ни на что не похоже! Однако, съезд огромный. Публика жадничает веселиться, бросается даром и за деньги всюду, где может ожидать забавы. Здесь до того было тесно, что многие возвращались домой. Человек до 500 зала поместить может. Все преимущества театра, т. е. декорация, одежда, музыка, соблюдены с достаточною правильностию, но талантов ниже посредственных нет. Одна из актрис очень силится перенять известную Сандунову, но весьма неудачно; однако, и та нравится. Я признаюсь, что я не энтузиаст ее методы, мне жеманство на театре никогда не нравится, потому что его нет в натуре. Актер должен глядеть в природу, как в зеркало, и брать одни ее краски. Буфф в опере изрядной, то-есть дурачится изо всей мочи, — это и надобно! Публика здесь, как и везде, любит скоморошество; мало ей посмеяться, все бы хохотать! Чувствительные места не имеют цены, острые шутки теряются на языке актера. Они не внятны; правда, что и выражать их некому: актеры мелют как-нибудь, лишь бы заиграть свои деньги, а зрители глядят по верхам, толкуют о товарах, модах, рысаках, историях и оборачиваются к театру лицом, тогда как трубочист весь в саже лезет из камина и утирается княжескими кружевами; тогда шум, крик, затопают ноги, застучат все трости, и ничего уж не слыхать. Какая сильная причина для восторгов! Обиняки соблазнительные также не пропадают. Оперу поют дурно; голосов нежных нет; словом, спектакль ярмарочный! Но можно ли ручаться, чтоб его так стремились увидеть, если бы он был лучше? Не знаю. Одно еще, и очень действующее на обоняние, неудобство то, что весь театр освещен салом, и чад от свеч и плошек преужасный: нос чувствительную терпит муку. Театр поставлен между рядов на покатости горы: следовательно, приезд тесен; полиции при разъезде карет и дрожек мало; площадь почти не освещена.

***(И. М. Долгорукий.** Славны бубны за горами. М., 1870. Стр. 27, 31–32.)*

**Иркутск**

Около 1787 года в Иркутске Председателем 2-го департамента Верхнего Надворного Суда был коллежский советник, Василий Алексеевич Троепольский. Супруга этого чиновника была страстная любительница театра. Припомните, что насупротив нынешней гимназии некогда стоял огромный деревянный дом. В этом доме в конце прошедшего столетия был устроен благородный театр. Здесь по временам давались спектакли, коих режиссером и первою актрисою была г-жа

Троепольская. Какие давались пьесы, утвердительно сказать не могу, кажется, трагедии Сумарокова.

В 1803 году был учрежден уже постоянный театр для всей публики купеческим сыном Е. П. Солдатовым. Театр помешался в длинном одноэтажном доме, на Заморской улице, против Мещанских рядов, где теперь военная канцелярия. Сцена возвышалась от пола на аршин. Зрители сидели на скамьях, одна выше другой, а музыканты помещались за кулисами. Актеры были все из поселенцев, вероятно, знавших театр в России. Спектакль открыт был оперою Княжнина «Сбитенщик», и роль Степана играл некто Журавлев. Женские роли играли молодые поселенцы. За «Сбитенщиком» следовал «Мельник». Его играл некто Амвросов, отличавшийся резким басом и способностью корчить карикатуры. Роль мельника была достоянием этого артиста; кроме него никто не смел взяться за нее, даже впоследствии. После «Мельника» поставлен был «Кузнец, или новое семейство». Круг актеров увеличился. Несколько молодых канцелярских служителей заняли роли любовников. Театр существовал временно, на святках и на святой неделе.

В 1805 году заведен был театр уже со всеми принадлежностями. Дом на Луговой улице, принадлежавший чиновнику Сычевскому, был переделан. Устроены ложи в два этажа, партер, раек, а перед сценою оркестр. Содержателем театра был гарнизонный офицер В. З. Яковлев, но распорядителем и душою — А. П. Шубин, служивший некогда в гвардии. К прежним актерам прибавилось несколько молодых унтер-офицеров и певчих. Три актрисы дополнили важный недостаток в женских ролях: мать и дочь Гржимайловы и какая-то якутская уроженка, Марья Назарьевна, поступили в театр. Оркестр состоял из полковых музыкантов и оживлялся двумя поселенцами, игравшими на скрипках. Представления давались два раза в неделю (по воскресеньям и четвергам). Театр зимою был всегда полон и даже не вмещал в себе всех желающих, а потому пристроен был амфитеатр над стульями. За кресла платили 2 р. 50 к., за стул 1 р., за ложу 5 р., амфитеатр 50 к., раек 25 к. Театр открыт был «Мельником», за которым следовал «Сбитенщик», а потом «Кузнец». Из комедий играли: «Так и должно», «Мнимый мудрец», «Слепец», «Отгадай, — не скажу» и несколько пьес из Театра Коцебу.

В 1805 году прибыло в Иркутск великолепное посольство графа Ю. А. Головкина, и это время было блестящим периодом Иркутского театра. От нечего делать члены посольства посещали театр и, вероятно, смеялись над актерами и оркестром. Поставлена была на сцене волшебная опера «Красавица и

приведение» (сюжет из арабских сказок). Для помещения машин сделали над сценою надстройку, а на полу несколько люков. Всего интереснее было облако, на котором спускался дух. Оно составлено было из холстинных пузырей, набитых стружками и нанизанных на веревку. В первое представление облако оборвалось, — дух упал, стружки посыпались на сцену, и дух, хотя существо и бестелесное, стукнулся об пол во всеуслышание и переломил себе крыло. По окончании явления ему следовало лететь. Здесь опять обнаружилось, что дух имел слабости человеческие. Он забыл, что облако уже не действует: «Прощайте, я лечу», — пропел он в заключение своего речитатива, и глядел наверх; но оттуда упали, вместо облака, рукавицы. Дух смутился и, прихрамывая от падения, удалился за кулисы.

Дерзость театра возросла до последней степени. Решились поставить, в первый раз от основания Иркутска, большую оперу «Калиф на час». Неизвестно, откуда актеры достали партитуру оперы. Более полугода разучивали ее певцы и певицы и не могли придумать, что им делать тогда, когда в арии играет одна музыка. Наконец опера была разыграна. Мы смотрели на нее с ненасытным вниманием и любопытством, все было ново и необыкновенно, а при всем том скучновато, вероятно потому, что играно вяло.

И в этой опере было не без сюрпризов: то упадет на сцену кулиса, то сверху свалится шапка или топор, то пройдет по сцене сторож с метлою. Такие внезапности производили эффект и смешили публику.

Из водевилей играли: «Два охотника», «Анюта», «Добрые солдаты», «Бочар», «Молодые поскорее старых смогут обмануть», «Пивовар» и пр. Музыку для них сочинял полковой капельмейстер, унтер-офицер Киселев, известный в городе под именем Пантелеича. Некоторые нумера удавались и не забыты в Иркутске даже и доныне.

Главнейшие актеры были:

Перликов, поселенец, играл роли резонеров, царей и вельмож;

Рожкин и Суворов, унтер-офицеры, — любовников;

Колотыгин и Гладкий, солдаты, — буффы;

Гржимайловы — отец, жена, сын и дочь;

Лентенау — дочь умершего чиновника и

Марья Назарьевна.

По временам являлись на сцене актеры из канцелярских служителей и мелких чиновников.

В то же время казачий урядник Клепиков и мещанин Кондратов открыли другой театр. Он помещался в нижнем этаже

дома купца Забеленского, что на рынке. Театр назначен был, собственно, для посетителей базара. Зрители помещались на скамейках, одна выше другой. Спектакль начинался вертепом, а затем следовала какая-нибудь пьеса, разумеется, «Мельник», «Сбитенщик», «Влюбленный слепец», «Кузнец» и «Анюта». Актерами были канцелярские служители и казаки. Женские роли играли мальчики из казачьих певчих. Здесь отличался казак Гурий Ядрихинский в роли Влюбленного слепца и какой-то старичок из мещан в ролях старухи. Цена местам была неопределенная — с кого что можно взять. Обыкновенно посетители торговались с хозяином при входе. Театр существовал только одни святки.

Большой театр на Луговой улице процветал до 1809 года. Какой-то вновь приехавший военный начальник нашел, что звание актера не совместно с порядком военной службы, и потому запретил унтер-офицерам играть на театре, — и театр закрылся.

С того времени не было в Иркутске постоянного театра, но по временам давались частные представления, как то, например, в 1815 году, в гимназии, и в 1816 году — чиновниками в биржевой зале. Там же давались по временам спектакли казачьими певчими. В 1836 году несколько приезжих чиновников из малороссиян давали в зале Партновского сада «Наталку-Полтавку» и еще какую-то пьесу. В 1840 году ученики гимназии давали несколько пьес в Преображенском училище.

*(«Северная Пчела», 1843 г, № 144, стр. 575, 576.)*

## Антрепренеры

### *1*

Хозяевами театров являлись в то время антрепренеры, которые арендовали обычно у города театр и распоряжались в нем по своему усмотрению. Поэтому от того, кто был антрепренером, с какой целью он занимался антрепризой — видел ли он в ней средство набить свой карман или стремился действительно создать хороший театр, только в силу необходимости занимаясь вопросами денежного и хозяйственного характера, зависела судьба театра, его значение, как художественного и культурного явления.

Для того, чтобы закончить мой рассказ о том, каким я застал театр, начиная свою театральную карьеру, для того, чтобы дать впечатление о той обстановке, в которой приходилось работать, расскажу о тех антрепренерах, с которыми мне приходилось работать или встречаться.

Антрепренеры П. М. Медведев (Казань), Н. Н. Дюков (Харьков) и Н. К. Милославский (Одесса) — были, так сказать, китами театральных предприятий того времени. Актеры считали полным своим благополучием попасть в дело одного из них. Они знали, что в этих делах их ждет материальная обеспеченность, работа в окружении талантливых товарищей. Островский, Шиллер, Шекспир, Гоголь, Грибоедов играли первенствующую роль в репертуаре, пошлость изгонялась из стен этих театров. Мелодрама доживала свое существование, хотя актеры и любили ее играть.

Петр Михайлович Медведев был прекрасный актер и режиссер. Целая плеяда актеров принадлежала к медведевской школе. Молодые Савина, Давыдов, Варламов, Стрельский, Максимов прошли через руки Медведева. Медведев был очень любим актерами. Был такой случай: опера, которой одно время увлекался Медведев, подорвала его средства. Нехватало денег на расплату и на покрытие текущих нужных расходов. Актеры драмы заложили имевшиеся у них вещи и тем поддержали любимого П. М. Медведева. Медведев все время был около актера. Он играл и режиссировал. Он сживался с товарищем.

Дюков стремился собрать хорошую труппу, обеспечить ее материально, строго соблюдая бюджет, из которого не выходил. Отношения между ним и труппой были корректно-официальные.

Со стороны актеров — большое уважение и… холодок.

Одесский театр, как я уже говорил, держал Н. К. Милославский (барон Фридебург) — большой барин, умница, делец, прекрасный актер, строгий, требовательный режиссер. Хорошо ставил, не жалея средств, не выгадывая копейки — «Лира», «Гамлета», «Шейлока». Актеры, работавшие с ним, росли, приобретали много ценного, пользуясь его советами, указаниями. Н. К. Милославский был крупным явлением в театре того времени, много для него сделал и пользовался среди актеров большой популярностью.

Сейчас нам трудно даже себе представить, как важно было в то время молодому (да и всякому) актеру попасть в такое дело, где вопрос денежных расчетов не имел решающего значения. Но хороших, культурных антрепренеров было мало, и подавляющее большинство из нас было вынуждено итти в кабалу к случайным людям, которые видели в театре только средство легкой наживы, не требующей особых знаний и умения вести дело, или к дельцам, поставившим его прочно, но с оглядкой только на кассу и выжимание лишней копейки из бесправного актера.

У актера — ловкого дельца — завелась тысчонка-другая. Пробует счастье, «снимает город». «Снял» Орел, Курск, — идет слух о «делах» Надлера, Пыхтеева, Биязи. Они собирают это «дельце» на московской актерской бирже — торгуются, сбивают цифры, обещают золотые горы, дают грошовый аванс. Плохо начатое дело кончается обыкновенно среди сезона. Нужда заставляет актеров продолжать «дело» на марках. Как-нибудь просуществуют до поста, а там опять московская биржа, опять скудные получки, опять марки, и так до бесконечности. Счастлив тот из несчастливцев, кто попадает в Елец к Жамсону. У того жалованье поменьше, но зато верное получение его. В Ельце жизнь дешева, — и едут туда неудачники изображать «Жидовку или Казнь огнем», «Похождения купца Иголкина» и прочий «высококультурный» репертуар. Берут бенефисики, смотришь, — и подарочек в бенефис получат, приедут на биржу и прославляют Жамсона и Елец.

Жамсон был исключением среди антрепренеров, которые, обыкновенно, арендовав театр в небольшом городе, привозили туда дешевую труппу, проводили ужасающий репертуар, должали, прижимали актера и, в конечном итоге, удирали, оставляя на произвол судьбы и театр, и труппу. Жамсон знал городок, в котором, как он говорил, «насаждал искусство». Был всегда в границах бюджета, дружил с актером, аккуратно расплачивался и на бирже появлялся с высоко поднятой головой.

Я работал в нескольких антрепризах. Первый антрепренер

был Н. Н. Дюков, о котором я уже говорил, второй — Н. А. Биязи в Житомире. Актер, у которого завелась тысчонка. Предыдущий сезон он играл с успехом в этом же городе. «Снял» театр, написал приглашения. Съехались недурные актеры, порядочные люди.

Житомирская публика состояла из поляков (которые не ходили в театр, потому что он русский), из еврейской бедноты, русских служащих и военных. Театр посещался плохо. Среди сезона обычный крах, марки, и только неожиданно, благодаря случаю, сезон окончился благополучно. Об этом сезоне я буду говорить еще в дальнейшем.

Антрепренер Савин, с которым мне тоже пришлось работать, — бывший морской офицер, ушедший из службы со скандалом. Все дурное, все отрицательное, что могли породить условия работы в провинциальном театре того времени, сосредоточилось в этом человеке. Он принадлежал к разряду тех «милостивых государей», которым некуда было деваться, некуда было пристроиться, и они шли… в театр. Показная наружность, самообладание, лоск, нахальство давали им возможность втереться в труппу, где они интриговали, всякими путями занимали первое положение, «снимали» в качестве антрепренеров театры, собирали дешевенькую труппу и вступали «во владение», бесконтрольно творя суд и расправу. Сорвать сбор — первое и последнее желание, — сорвать во что бы то ни стало, хамское отношение к искусству, к работникам театра характеризовало его и ему подобных дельцов, которых, к сожалению, было немало. К нему я вернусь по ходу моего рассказа.

Артист императорского Александринского театра в отставке, антрепренер Николаевского театра Михаил Андреевич Максимов. Скуп до мелочей. Выторговывал у актера пять рублей. Из-за мелочи торгуется часами и, конечно, берет актера за 90 рублей вместо просимых ста. Как, бывало, ни доказывал ему актер, что пять рублей в его бюджете играют большую роль, для антрепренера же они ничего не составляют, — Максимов цинично отговаривался словами Дикого: «Ты получишь меньше пятеркой, другой, третий — ан четвертый уж и оплачен».

О спектаклях не заботился, лишь бы шел, а как, — к этому он был совершенно равнодушен.

Выручал его в мое время — 1877—78 года — труженик-режиссер Г. С. Вальяно, работавший дни и ночи. Любя театр, Вальяно делал все, чтобы спектакль шел хорошо. Мы удивлялись его неутомимости. Образованный, хорошо владеющий иностранными языками, проведший начало своей жизни в довольстве, в богатстве, бывший гусар, он неожиданно потерял свое состояние. Подвернулось предложение перевести на русский

язык какую-то оперетту. Перевод удался, был оплачен. Оперетта в то время была в моде, появились новые заказы на переводы. Вальяно сближается с театром, арендует частное театральное здание, собирает труппу и делается пионером оперетты в русской провинции (Ростов-на-Дону). Молодой Пальм (Сергей), Кольцова, Зубович и сам антрепренер составляют ядро опереточной труппы. Антреприза существовала много лет, но в конце концов распалась, и Вальяно — сначала режиссер и актер в провинции — в конце 70-х годов появляется в Москве в труппе Лентовского в саду «Эрмитаж».

Вот этот Вальяно своими трудами давал благополучие ничего не делавшему Максимову, хотя нельзя сказать, чтобы Максимов совершенно ничего не делал. Нет! Во время хода действия, когда актеры были на сцене, наш артист императорского театра заходил в актерские уборные и из экономии тушил свечи: у каждого зеркала полагалось две свечи. По окончании спектакля свечи тщательно собирались, и Максимов очень радовался оставшимся большим огаркам; на завтра у зеркала появлялись не цельные свечи, а вчерашние огарки.

***(Н. Н. Синельников.** Шестьдесят лет на сцене. Харьков, 1935. Стр. 115–119.)*

## *2*

Труппа Рассказова была первая благоустроенная труппа, какую я наконец увидела после почти трехлетнего своего скитания по провинции. Умно, с расчетом составленная, она не заключала в себе ничего лишнего и не страдала недочетом в необходимом, отличаясь, таким образом, от большинства провинциальных трупп, где антрепренеры, вроде Смирновых, Ивановых, Ярославцевых и других, заботившиеся набирать артистов «числом поболее, ценою подешевле», считали лишней заботу о том, какие именно «артисты» им нужны и для чего. Вопросы искусства, хотя бы в самом грубом, эмпирическом виде, не входили в область мировоззрений гг. Ивановых и Смирновых. Театр, как учреждение самостоятельное, совсем не интересовал их. Его воспитательное и нравственное значение, его общественная роль были чужды пониманию этих господ. Поэтому он занимал у них всегда как бы второй план, всегда состоял не сам по себе, а непременно при чем-нибудь: при саде, при буфете, даже при вешалке или иных доходных статьях. Я не говорю уж о других еще более мелких антрепренерах, под чью гостеприимную

сень стекались преимущественно артисты «праздности и лени», тунеядцы, не находившие себе нигде дела, бездарные и глубоко невежественные субъекты, часто вконец утратившие человеческий образ. Такие труппы кишмя кишели шулерами, камелиями средней руки, пропойцами и теми отбросами вырождения, которых когда-нибудь поколения более гуманные, чем наше, будут лечить в общественных больницах и которых мы, гордые сознанием нашего превосходства, шлем в сибирские тундры и рудники или гноим в казематах наших городских острогов.

В описываемое время на громадном пространстве русской земли хороших провинциальных театров насчитывалось всего восемь: киевский, харьковский, одесский, казанский, тифлисский, воронежский, ростовский (на-Дону) и саратовский. Рассказов прибавлял девятый — в Самаре.

***(П. А. Стрепетова.*** *Воспоминания и письма. «Academia», М.—Л., 1934. Стр. 324–326.)*

## М. М. Бородай

***(Ум. 1930)***

### *1*

Бородай начал свою театральную деятельность еще мальчиком в Харькове у Дюковой. Человек без образования, с большим природным умом, с огромной любовью к театру, он в девяностых годах прошлого столетия стоял во главе крупнейшего театрального предприятия — товарищества драматических и оперных артистов — сначала в Харькове, а потом в Саратове и Казани, где оперная и драматическая труппы, обмениваясь городами, играли полусезонно.

Самобытный и интересный человек был Бородай. Вне театра для него не было жизни. Застать его в театре можно было с раннего утра и до глубокой ночи. Он считался распорядителем товарищества, но по существу был полновластным директором и хозяином дела. Актеры были слишком заняты, да и не любили хозяйственную и административную работу в театре: они предоставляли Бородаю вести дело как он хочет, лишь бы можно было играть да получать свои марки. И Бородай вел дело.

Вопросом чести было для него собрать лучших актеров, создать интересный репертуар, провести сезон блестяще в художественном отношении и поднести актерам к концу сезона не нормальный рубль на марку, а рубль тридцать копеек, рубль пятьдесят, а иногда и два рубля.

Он один ведал всем хозяйством театра и с помощью кассирши вел счетную часть, имел дело с городскими властями и с полицией; он читал все пьесы, сам составлял репертуар, сам раздавал роли; с декоратором обсуждал и выбирал декорации, смотрел все спектакли. Он прекрасно знал всех актеров и умел с ними ладить; знал свойства таланта каждого и, обладая громадным художественным вкусом, умел каждому дать интересную работу и использовать каждого актера в интересах дела.

Бывало, придешь утром на репетицию и, проходя мимо кассы, видишь там Михаила Матвеича, щелкающего на счетах. Через минуту он уже говорит по телефону с канцелярией полицеймейстера, который не хочет подписать афишу. Перед телефоном он мимирует: то любезно улыбается, то досадливо хмурится; на лице то почтительный испуг, то хитрая, лукавая усмешка; он раскланивается и кладет трубку…

Во время репетиции видишь, как Михаил Матвеич, пробегая наверх в декорационную, постоит за кулисами и прислушается к тому, что делается на сцене. Мимоходом сунет в руку актера пьесу:

— Прочтите. Скажите ваше мнение…

Во время спектакля видишь его то в зале, то за кулисами. После спектакля всегда можно застать Михаила Матвеича наверху в его каморке — библиотеке и конторе одновременно. Он читает пьесы до поздней ночи, уходя из театра последним, а иногда и оставаясь до утра на диване в той же конторе. Он перечитывал все, что шло во всех театрах обеих столиц, и выбирал то, что было пригодно для нас.

В нашем репертуаре были почти все пьесы Островского, конечно, Гоголь и Грибоедов, много пьес Ибсена («Гедда Габлер», «Столпы общества», «Праздник в Сольнауге», «Нора», «Северные богатыри» и др.), Шекспир, Шиллер и Толстой. Это — основа. Пьесы эти шли из года в год, и к ним прибавлялись все интересные новинки. Чехова тогда лишь начинали ставить, но «Иванов» и «Дядя Ваня», а затем и «Чайка» уже прочно вошли в наш репертуар. Западные новинки — Гауптман, Зудерман, Ростан. Веселые комедии Скриба и Сарду. Все это шло у нас. И шло с неизменным успехом.

К актерам у Бородая была и любовь и ненависть. Он

преклонялся перед талантом и ненавидел бездарность. Были актеры, которых он не любил и боялся. Но если актер был талантлив, ему все прощалось: и капризы, и чрезмерная требовательность, и «странности, присущие артисту»… Труппу Бородай набирал большую. По качественному и количественному составу это была в то время самая сильная труппа в провинции. С ней соперничала лишь киевская труппа Соловцова.

***(О. А. Голубева.** Воспоминания. Сборник «Русский провинциальный театр». Изд. «Искусство», Л.—М., 1937. Стр. 100–102.)*

## *2*

Наше товарищество возглавлял Михаил Матвеевич Бородай. Он был не только умным, оригинальным человеком, как его представляли себе многие. Он один вел все огромное театральное хозяйство и успевал делать все: штемпелевал билеты, раздавал роли, составлял репертуар, убеждал премьеров сыграть совсем неподходящую для них роль, разговаривая по телефону, обхаживал губернатора с какой-нибудь сомнительной, но весьма доходной пьесой, раздобывал деньги под векселя, шипел на кассиршу-жену, устраивал ей сцены ревности. И все это — в один и тот же час. А в следующий — все повторялось, возможно только — в обратном порядке.

Что касается денег, то Бородай был воплощенной аккуратностью. Обычно до Рождества театр работал «тихо». Члены и служащие товарищества находились под угрозой серьезных денежных затруднений.

Но с Бородаем можно было быть вполне спокойным: все знали, что он обязательно раздобудет деньги и будет аккуратно платить до рождественских праздников: актерам — по полтиннику, а служащим — полностью.

Как и где он раздобывал деньги — Аллах ведает. Да это никого из нас и не интересовало. Повидимому, он начал завязывать нужные знакомства еще давно, когда служил кассиром у Дюкова. Я знаю также, что его всегда охотно выручали из беды даже буфетчик и гардероб.

И актеры терпеливо ждали праздников, которые приносили битковые сборы. Все были вполне уверены, что к концу сезона получат полным рублем.

Приходил пост, — все разъезжались. А Бородай садился за свою конторку при кассе, начинал приводить в порядок

имущество, приобретенное товариществом за последний сезон, выяснял действительный доход и высылал деньги разъехавшимся по всей России актерам. Бывало так, что служишь уже в каком-нибудь далеком городе и вдруг — совсем неожиданно — в середине лета получаешь довольно крупную сумму от Бородая, с кратким отчетом на бумажке.

Такого надежного товарищества, как у Бородая, не было нигде. «Структура» его была очень проста. Каждый вступающий вносил в кассу 200–300 рублей наличными или, если не мог, векселями на эту сумму. Большинство, разумеется, приезжало к Бородаю не только без гроша в кармане, но и с непременной приветственной фразой:

— Нельзя ли авансик… рубликов двадцать?

Он к этому был всегда подготовлен и потому еще до «слета» раздобывал небольшую сумму денег на «встречу» товарищей.

Все маленькие актеры, получавшие не свыше 70 рублей, были на жалованьи, точно так же, как два суфлера и помощник.

Все остальные (и он сам) работали на «марках».

Номинальные месячные оклады были не маленькие: во второй сезон я получала триста пятьдесят рублей, а Свободина-Барышева — шестьсот. Обе, конечно, с бенефисами.

Следует сказать, однако, что номинальные оклады у Бородая всегда в конце сезона превращались в фактические.

Назначая такие большие оклады, Бородай верил не только в свои финансовые способности, но и в свое исключительное умение ладить с актерами. На общих собраниях он говорил так умно и убедительно, так зажигал, что даже самые несговорчивые склоняли перед ним непокорную шею. Он всегда умел доказать разумность и необходимость каждого своего предложения.

Правда, он был очень неровен. Но все его симпатии и антипатии имели место только лишь в строго отграниченном от театра кругу личных отношений. В деле он умел быть вполне беспристрастным. Свое самолюбие он преспокойно клал в карман во всех случаях, где само дело настойчиво требовало от него этой жертвы.

***(М. И. Велизарий.*** *Путь провинциальной актрисы. «Искусство», Л.—М., 1938. Стр. 126–128.)*

## *3*

Практическую сторону дела мы поручили М. М. Бородаю,

который в конце жизни Н. Н. Дюкова был его правой рукой. Управляя в течение ряда лет Харьковским театром, он приобрел опыт администратора.

Начали новое дело в 1886 году, летом, в Воронеже. Первый блин был комом. Дождливая погода помешала сборам, и заработок первого же полумесяца оказался плохим. На заседаниях начали искать выхода из создавшегося положения. Я советовал потерпеть, подождать изменения погоды, которая, как мне казалось, была причиной отсутствия сборов. Поставленные нами спектакли произвели на всех хорошее впечатление. Я был уверен, что когда погода изменится, они привлекут публику в большом количестве.

Мне возражали, что на пьесы, сыгранные нами, вряд ли пойдут и в хорошую погоду: они очень серьезны, не по сезону. Надо поставить что-нибудь полегче, с более заманчивыми названиями.

Я возмутился.

— Неужели мы затеяли свое дело для того, чтобы продолжать политику антрепризы? Ведь мы же возмущались антрепренерским ведением дела, а вы с первых же шагов хотите итти старой дорогой.

— Что же делать? Пока будем перевоспитывать публику, — у нас животы подтянет.

Конечно, это мнение поддерживалось не всеми, но за него был красноречивый и умеющий убеждать М. М. Бородай. Он советовал поставить несколько пьес с заманчивыми названиями, но с подозрительным содержанием, попытаться ими поправить материальное положение, заручиться денежными средствами, а затем уже перейти к намеченному серьезному репертуару.

Я и несколько товарищей остались в меньшинстве. Репертуар, рекомендованный Бородаем, был утвержден. Погода изменилась к лучшему. Слух о хорошей труппе распространился по городу. Сборы поднялись, театр почти всегда полон. Настроение за кулисами создалось великолепное.

На очередном заседании я напомнил о решении товарищей перейти к серьезному репертуару, отказавшись от «Маневров», «Маринованных корнишонов», «Наших адвокатов» и т. п., что было допущено лишь как временная мера. Но мне, увы, отвечали, что публика очень довольна, хохочет, знакомые благодарят. Выступил Бородай с предложением: «Надо ловить момент. Раз так успешно пошли дела, — воспользуемся удачей. Есть возможность основать денежный фонд, запастись оборотным капитальцем, который поможет нам безболезненно переживать случайные невзгоды».

И я, и некоторые мои товарищи возмутились против такого предложения. Я даже прочитал страницы из писем Бородая, где он писал, что разделяет мои мысли о раскрепощении театра, о его назначении, приветствует мои начинания.

Бородай возразил мне, что и теперь он придерживается того же мнения, но предлагает компромисс на время, чтобы окрепнуть, заработать деньги, которые позволят нам пойти той дорогой, о какой мечтали.

— Велик ли может быть капитал, чтобы возлагать на него надежды? — спросил кто-то из оппонирующих.

Бородай ответил:

— Для товарищества достаточен, для антрепризы мал.

Опять восторжествовало предложение Бородая.

Зимой продолжаем товарищеское дело в Харькове.

В Харькове того времени первые два месяца сезона театр обыкновенно пустовал, а потом наполнялся с избытком. Бородай посоветовал избежать этого мертвого куска сезона, пригласив гастролеров. Гастролеры привлекали публику, театр наполнялся, но и перспективы получить двойной-тройной заработок не увлекли некоторых моих товарищей настолько, чтобы они могли не замечать и несостоятельности ансамбля, и калейдоскопически меняющегося репертуара. Поэтому, когда Бородай, став на путь заработка во что бы то ни стало, продолжал свою линию и гастроли вошли в систему, я и несколько моих единомышленников — Чужбинов, Неделин, Песоцкий — вышли из товарищества.

Я перешел в Московский частный театр (Е. Н. Горевой, Абрамовой), а Чужбинов, Неделин и Песоцкий пошли работать в Киев, к Соловцову.

С моим уходом Бородай стал во главе художественного и материального ведения дел товарищества. Окружив себя огромной труппой, он во главу угла поставил «сбор во что бы то ни стало», «заработок товарищей выше рубля». Сперва это ему удавалось, но с течением времени заработок — главная притягательная сила дела Бородая — упал, товарищество постепенно распадалось, актеры перекочевывали в крупные, вновь нарождающиеся в то время антрепризы, и товарищество Бородая прекратило свое существование.

***(Н. Н. Синельников.** Шестьдесят лет на сцене. Харьков, 1935. Стр. 207–211.)*

**П. М. Медведев**

Медведев был популярнейшим человеком в городе: его знали все, и начальство, и купечество, и помещики, и профессора, и учащаяся молодежь, как обворожительного человека. Веселый, остроумный, умеющий каждому сказать приятное, он был из той группы людей, с которыми всегда приятно иметь дело.

Все это отражалось и на театре, привлекая к сезону все слои Казани. Лично для меня Петр Михайлович сделал очень много, под его зорким глазом и опытным руководством окрепло мое дарование. Будучи актером и с большим именем, он никогда не затирал, и его артистическая уступчивость была изумительна. Таких людей надо искать днем с огнем. Его прозвали собирателем русской сцены, и действительно, он им и был. Объезжая города, он присматривался к молодежи, брал к себе все, подающее надежду, холил, растил, возился. Он не считался с именем, а приглашал всякого, в ком угадывал талант, и никому дотоле неведомых превращал в актеров с именем на всю провинцию. Медведев, пожалуй, даже не был антрепренером в том смысле, как это принято понимать. Алчные инстинкты эксплоататора ему были совершенно чужды, а страстная любовь к театру и страсть актера заставляли его нередко бросать в дело последние деньги, ставить на карту и личное благополучие. Он смотрел на дело серьезно, не щадил затрат, не выколачивал из своих работников грошей, не жадничал на гонорары, а потому и умер гол, как сокол, не оставив капитала, но сохранив у всех, его знавших, память настоящего, большого человека.

Репертуар у него, как у актера, был небольшой, но каждый раз, выступая, он не играл, а священнодействовал, упивался творчеством, наслаждался и любил говорить:

— Сегодня я праздничный: сегодня я играю!

И при этом весь сиял.

Ясность, простота, приятность и легкий юмор его души особенно сказывались, когда он играл всяких дядюшек, добродушных старичков, старикашек-ловеласов, хотя с большими достоинствами играл он роли и такие, как важного Фамусова, жалкого Расплюева, хищного Сквозника-Дмухановского, несчастного Любима Торцова.

Как режиссер, в дни своей молодости, он умел так захватить, увлечь и воодушевить актера, что даже самые бесталанные оживали и делали свое дело толково. Он не мудрил, не вымучивал из себя, как многие теперешние режиссеры, а старался сделать театр отражением правды. И он был прав. Человек

действует в обстановке, но он является центром жизни, хозяином этой обстановки. Вот почему в театре человек должен занимать первенствующее место. Театр — это прежде всего человек, следовательно, прежде всего — актер.

На него и должно быть обращено все внимание режиссера.

[…] Старый театр знал много недостатков, но в одном он стоял на верном пути, считая за основание, за фундамент — актера. Вот этот стержень театра и умел беречь и лелеять Медведев. Он зорко следил за каждым молодым дарованием, старался всячески дать ему возможность обыграться, найти свое место, нащупать свое настоящее дело.

«Амплуа, — говорил Медведев, — актер должен выработать исподволь и итти от широкой к узкой сфере ролей. Для молодежи нет амплуа. Чтобы научиться, надо играть все, пользоваться всяким случаем, чтобы затронуть в себе и развить широкие и разносторонние способности. С годами у молодого актера и обозначится то место, тот характер ролей, который и составляет сущность дарования, его призвания. Чем шире захват ролей в молодости, тем глубже и цветистее будет творчество актера в зрелые годы в принадлежащем ему амплуа».

***(В. Н. Давыдов.** Рассказ о прошлом. Изд. «Academia», М.—Л., 1931. Стр. 180–183, 185–186.)*

## К. Н. Незлобин

Незлобин… не любил старых актеров. Старые актеры слишком рутинны, привыкли играть «от печки». И я с ним была вполне согласна. Молодежь — гибка и послушна. Режиссеру приятнее работать с таким материалом.

Сам Незлобин ставил спектакли редко. Вся работа лежала на мне и на молодом режиссере Велижеве, очень работоспособном человеке. Помощником у него был незаменимый К. И. Никитин.

Незлобин был оригинальным человеком. Он очень любил театр и был прекрасным хозяином. Он считал, что быть антрепренером, администратором и актером в одно и то же время немыслимо, и потому почти совсем не играл. Ведь то же самое было с Н. Н. Соловцовым и с Н. Н. Синельниковым. Перейдя на режиссуру, взяв в свои руки все художественное дело театра, они принуждены были отказаться от актерской работы. Из них троих Соловцов играл больше. Незлобин играл редко, а Синельников совсем перестал выступать в спектаклях.

Актер Незлобин был гораздо слабее антрепренера Незлобина.

Правда, некоторые роли он играл при мне прекрасно. Например, Поливанова в пьесе Беляева «Дама из Торжка». Неплохо была сделана им роль Ранцева в «Чаде жизни». Но все это были лишь эпизоды. Прежде всего он был антрепренером. Изредка режиссировал, и режиссировал прекрасно, хотя очень кричал и нервировал актеров.

Я нигде раньше не видала, чтобы так боялись антрепренера. Когда он входил в артистическое фойе, вставали даже актрисы. Раболепство было большое. Его уважали, боялись потерять насиженные места, верные деньги.

В Москве и в Старой Руссе у него в театре одевали актеров и актрис с ног до головы, начиная с обуви и кончая шляпами. На актере все было незлобинское. Даже мелкие украшения — серьги, броши, браслеты, — все имелось в особых отделениях бутафорской.

Правда, одевая с ног до головы своих актеров, он платил значительно меньше, чем в других театрах. Например, премьер Рудницкий получал у него 600 рублей, в то время как при мне ему предлагали 1000 рублей в Киев. Мне Незлобин платил 100 рублей летом, а в Риге зимой — 150. Но одевал. За эти гроши я служила у него и режиссером, и актрисой.

У Незлобина, несмотря на его деспотизм, все служили без контракта, полагаясь только на его слово.

Но, несмотря на очень строгую дисциплину и деспотизм, работать у Незлобина было приятно. Лично мне была по вкусу суровая дисциплина, царившая в его театре.

В театре Незлобина никого персонально не извещали о днях репетиций. В артистическом фойе висела доска с обозначением дня и часа. Каждый актер обязан был сам следить за тем, в какие дни и в каких репетициях он занят. Рассыльных не существовало.

Помощник режиссера перед выходом того или другого актера не бегал по уборным. Актер сам должен был знать, когда ему выходить на сцену.

В конце концов такой порядок был совсем не плох. Нет ничего противнее лакейской шаркотни помощника режиссера по уборным, всех этих зазываний премьеров на сцену. Это противное шипение: «ваш выход», волнение несчастного помощника, все это мне всегда казалось отвратительным.

А премьер невозмутимо сидел у себя в уборной и ждал, покуривая, когда его позовут на сцену.

Перед началом сезона Незлобин говорил только одну «программную речь», — весьма выразительную, — в которой предупреждал всех актеров о необходимости безусловно подчиняться существующему порядку. Заключал он свою речь

следующими словами:

— Никогда не вступать со мной ни в какие разговоры и не обращаться с просьбами, пока я сам не заговорю.

Критика разрешалась только дома и при закрытых дверях.

[…] Служить у Незлобина можно было годами, если только вы принимали его внутренний распорядок. Но если вы ушли от него, ушли по собственному желанию, то он никогда этого не простит вам.

***(М. И. Велизарий.** Путь провинциальной актрисы. «Искусство», Л.—М., 1938. Стр. 255–258, 260.)*

## Н. Н. Синельников

***(1855–1939)***

### *1*

Я видел и знал много режиссеров, и почти каждый из них в своей работе старался во что бы то ни стало выделиться из общих рамок спектакля.

Было время, когда о режиссере не говорили, театральный зритель не знал, не чувствовал и даже не понимал его роли и значения в театре.

Но сейчас, когда без режиссера немыслим спектакль, режиссер стал центром всеобщего внимания: не замечают актеров, забывают авторов, пьесу, но говорят и пишут о режиссере. Режиссер выдвигается на первый план, режиссер делается самодовлеющей ценностью, для него все в театре — и актер, и автор, и художник, и музыкант — только материал в его режиссерской работе.

Исключительная талантливость режиссера, его яркая индивидуальность иногда до некоторой степени оправдывают такое положение. Дерзость эксперимента, новаторства необходима для разрушения старых, отживших форм театра. Но часто эксперимент делается ради эксперимента, новая форма создается ради формы, в ущерб содержанию, целеустремленности спектакля и нередко даже в ущерб простому здравому смыслу.

Может быть, это интересно для театральных специалистов, но

обыкновенный зритель, широкая масса остается к этому равнодушной; такие зрелища ей ничего не говорят, ничего ей не дают, и режиссерское экспериментаторство, вынесенное из театральных лабораторий на широкий показ неискушенному, неподготовленному зрителю, является слишком дорогой и не оправдывающей своего назначения игрушкой.

И совсем уже получается нехорошо, когда власть в театре захватывает режиссер, не блещущий талантом, не имеющий своей яркой индивидуальности, но стремящийся стать в ряды новаторов сцены.

Как плохой актер, желая подражать большому артисту, прежде всего перенимает случайные недостатки своего образца, так и в режиссуре последователи модного режиссера ухватывают не суть его мастерства, а лишь все наиболее броское, крикливое, дешевое, чем всего легче поразить и привести в недоумение «почтеннейшую публику».

И вот многострадальный зритель смотрит на представление и ничего не понимает, так как тут зачастую и понимать нечего; до его сознания ничего не доходит, так как нечему и доходить. Зритель недоумевает, зритель изумляется, зритель, боясь обнаружить свое невежество, восхищается «роскошным нарядом сказочного голого короля» и идет в театр с тем нездоровым любопытством, с каким, бывало, обыватель глазел на двухголового теленка или на «чудо природы» — женщину с бородой.

— А ну-ка, чем-то сегодня удивит нас режиссер?

И режиссеры стараются.

На сцене — голое трюкачество, фокусничество, форменная спекуляция искусством, — и все это преподносится не только как новое слово в искусстве, но и как новое «революционное искусство».

Так было еще совсем недавно, когда формализм еще не был разоблачен и туманил головы многим работникам театров.

И как далек всей этой дешевке, всей этой рекламной шумихе настоящий художник, большой настоящий мастер сцены, Николай Николаевич Синельников.

В его постановках все слито, все едино — автор, актеры, оформление; ничто не кричит о режиссере, но в каждом слове, которое вы слышите со сцены, в каждом движении актеров, в каждом штрихе художника, в каждой мелочи костюма, обстановки — на всем печать высокого мастерства и во всем рука настоящего художника-режиссера.

Подражать Синельникову нельзя: у него можно учиться, можно принадлежать к его школе, но чтобы ставить так, как

ставит он, надо быть Синельниковым.

Его творчество — не застывший на высшей точке своего достижения академизм, не вылившийся в канон какой-то излюбленный прием, нет, — это подлинное классическое искусство, в котором есть все, что надо, и нет ничего лишнего, в котором нет никаких выкрутас и завитушек, а строгая простота, глубина и правда.

Николай Николаевич никогда не отрывался от жизни, не уходил в пустыню искусства для искусства. Весь путь его творчества — это неустанное движение вперед.

Но, начиная с блестящих дебютов в оперетке, где он был очаровательным, сверкающим молодостью и жизнью Гренише и Пикилло, затем в своей работе драматического актера, в своей режиссуре и художественном руководительстве — во всем Синельников оставался Синельниковым.

Его талант углублялся, расширялись рамки его деятельности, но правда, простота и глубина его творчества всегда оставались неизменными. Его талант не распылялся, но рос и креп, его творческая энергия оставалась неиссякаемой, и 60 лет упорного, нервного, напряженного труда не сломили его сил.

Никто как Николай Николаевич Синельников не сможет с такой глубиной, ясностью и художественной правдой показать нам на сцене русских классиков, и никто как он не сумеет с такой же правдой и убедительной простотой подойти к художественным произведениям нашей новой советской драматургии.

И в дни, когда в нашем советском театре подлинно осуществляется критическое освоение классического наследства, особенно радостно и ценно говорить о неиссякаемой творческой энергии великого художника и подлинного классика русской сцены — Николая Николаевича Синельникова.

***(Н. Н. Урванцов.** Классик русской сцены. Сборник **«Н. Н. Синельников.** Шестьдесят лет на сцене». Харьков, 1935. Стр. 314–317.)*

## *2*

Николай Николаевич Синельников — громадное явление в области театральной культуры.

60 лет служения искусству — целая эпоха жизни театра.

Ряд актерских поколений взращен, создан и утвержден руками крупного мастера, и всякий, кто был в соприкосновении с его актерским, режиссерским и педагогическим талантом, может

и должен сказать об этом вслух.

Мне пришлось проработать под руководством Николая Николаевича сезон 1918–1919 года в Харькове в драматическом театре. Я приехала из Ленинграда тогда совсем молодой актрисой, воспитанной в окружении блестящих сил Александринского театра, занимая в последнем к тому времени первое положение. И вот, попав в руки такого исключительного режиссера и блестящего педагога, каким являлся и является Николай Николаевич, я увидела, как мой молодой творческий организм стал расширять и укреплять свои технические и художественные возможности и даже видоизменять диапазон своей, казалось, уже достаточно установившейся артистической индивидуальности. Эту созидательную, «строительную» работу я наблюдала не только на себе, но и на других, старых и молодых, больших и маленьких, опытных и неопытных работниках.

Не только режиссерский и педагогический, но и личный актерский талант Николая Николаевича, его высокая техника, энтузиазм, неутомимость, заразительная страстность в труде, трепетное юношеское горение, музыкальное ухо, не принимавшее никакой фальши, остро-верное ощущение актерской индивидуальности и наирациональнейший способ работы над ней, — все это ярко и незабываемо запечатлелось в моей артистической памяти, богатой воспоминаниями о работе со многими выдающимися режиссерами и актерами. […]

Помню, как на моих глазах Н. Н. Синельников заприметил Д. Н. Орлова, полюбил его дарование и сказал мне, что из этого скромного юноши получится большое театральное явление. Как много артистических имен получило свое «выдвижение» и «продвижение» благодаря глазу Николая Николаевича! И как же иначе, как не «ударной» можно назвать ту работу, которую вел с нами Николай Николаевич, когда по техническим условиям приходилось ставить пьесу в короткий срок, репетиции при его неутомимом участии шли без учета часов — утром, днем, вечером и ночью. Свободных от спектакля людей он звал вечером, а часто и ночью, в свой кабинет, и там работа шла кипучая, вдохновенная. Как любили мы эти вызовы в кабинет. После спектакля просиживали мы с ним за столом, не зная устали, по несколько часов, зараженные огнем era вдохновения. Какое неисчислимое количество технических знаний получили от него мы, молодые актеры. Не стесненный рамками репетиций, спокойно, не торопясь, раскрывал он перед нами всю сокровищницу своих знаний, где были налицо и талант, и методология, и острое ощущение современности. Он уже тогда объявил войну фальшивым традициям, банальной трактовке

образов классических произведений. Поручая мне, молодой героине, роль Луизы в «Коварстве и любви», он критически осуждал весь ненужно-сахаринный лиризм, который по традиции был навязан многим образом классических произведений. Беспощадно высмеивал он псевдолирику, ультра-романтику, дешевую театральность и фальшь. […]

Вспоминаются репетиции, подлинные творческие встречи, на которых Николай Николаевич, самый неутомимый из всех нас, — весь беспрерывное вдохновение и неусыпное внимание. Мы не спускали глаз с его лица, на котором отражалась, как в зеркале, удача или неудача каждого нашего движения. Когда у актера что-то «получалось» — лицо Николая Николаевича улыбалось, и он начинал тихо напевать приятный и определенный мотив, но горе тому, кто видел на себе грустный, потухший взгляд и слышал выпевание каких-то звуков, лишенных какой бы то ни было мелодии, — что-то «нехорошо».

Все помнят дни премьер: Николай Николаевич никогда не смотрел своего спектакля. Он его слушал сидя или в глубине ложи, или за кулисами, закрыв глаза, причем всякая неудачная интонация сжимала его выразительное лицо в мучительную гримасу, а при ошибке в стихах Грибоедова Николай Николаевич хватался за голову и начинал стонать. Он бывал так поглощен работой и насыщен творческим состоянием, что ко всему остальному, находящемуся вне сцены, относился в эти моменты с рассеянностью, подчас трогательно комической.

***(Е. И. Тиме.** Маленькая заметка о большом мастере. Сборник **«Н. Н. Синельников.** Шестьдесят лет на сцене». Харьков, 1935. Стр. 301–304.)*

## Н. Н. Соловцов

***(1857–1902)***

Соловцов вел театральное дело по иной системе, чем Бородай. Тот, не будучи сам режиссером, все строил на подборе талантливых актеров с именами, на большом количестве премьер, которые ставились с трех репетиций. А Соловцов, прежде всего, был прекрасным режиссером. У него труппа была гораздо скромнее той, которой располагал Бородай, — и по именам, и по

количеству. Спектаклю предшествовало до десяти репетиций. Пьесы шли несколько сезонов подряд и повторялись 30–40 раз. Актеры служили годами, и в результате создавался сильный ансамбль.

И все же Бородай со своей системой остался нищим, а Соловцов умер, завещав жене — артистке М. М. Глебовой — триста шестьдесят тысяч.

А ведь начал дело он с пяти тысяч, которые актер Песоцкий раздобыл ему заимообразно у своей родственницы.

Соловцов начал киевскую антрепризу очень осторожно: первый год работал товариществом. Но, увидя, что Киев, где до него русская драма всегда прогорала, в этом году дал актерам полный рубль на марку, на следующий же год объявил себя антрепренером.

Что его система была правильна, говорила не только касса. Театральная публика Киева по достоинству оценила соловцовские нововведения и приветствовала повторение хорошо поставленных спектаклей. […]

…Соловцов добился прекрасного ансамбля. Актеры у него работали по многу лет. Он строил репертуар так, что никто из первачей не был обижен на недостаток работы или отсутствие хороших ролей. […]

…Я не помню случая, чтобы в труппе Соловцова возникали серьезные недоразумения из-за ролей. Все были, как правило, вполне удовлетворены своей работой: ролей хватало, режиссер умел каждого актера «подать» публике, как следует. Когда я вновь вернулась к Соловцову, в труппе уже не было Чужбинова: он умер незадолго до моего приезда.

В комедийный репертуар прошлых сезонов были включены трагедии Шекспира, Софокла, Гюго и пьесы Чехова. Шувалов здесь играл свой репертуар: «Отелло», «Короля Лира», «Царя Эдипа», «Рюи Блаза». Из новых ролей прекрасно играл Вершинина в чеховских «Трех сестрах».

Нашего Соловцова очень любил Антон Павлович Чехов. Он предоставил Николаю Николаевичу право играть «Три сестры» в день премьеры Московского Художественного театра. Такой чести удостоились только мы, соловцовцы.

Эта пьеса шла у нас с десяти репетиций. И шла без суфлера. Кажется, это был первый случай за всю мою и моих товарищей актерскую практику. И шла, повидимому, очень хорошо, так как после спектакля все газеты поздравляли Соловцова и труппу с новой блестящей победой.

И этот успех можно было объяснить, главным образом, исключительным отношением к своему делу самого Соловцова,

его талантливостью.

Я помню один случай, когда Соловцову пришлось самому руководить массовыми сценами. Он во время репетиций и спектакля находился впереди группы статистов и играл вместе с ними. Его присутствие, разумеется, сильно сказалось на их старании, и массовые сцены прошли отлично.

Но главным достоинством Соловцова как антрепренера было исключительное умение создать твердый актерский коллектив. Он прибегал ко всем средствам для того, чтобы нужного театру актера задержать на несколько сезонов, заставить его привыкнуть к своему делу, к своим товарищам. И это, как я уже говорила, ему удавалось.

Поэтому нет ничего удивительного, что соловцовское дело было, на мой взгляд, первым серьезно поставленным театральным делом в провинции. Сработавшаяся труппа серьезно работала над каждым спектаклем. Ведь это Николай Николаевич ввел в провинции систему ставить пьесу не меньше чем с десяти репетиций и на собственном примере показал даже коммерческую целесообразность такой постановки дела.

Как режиссер Соловцов отличался от других, главным образом, тем, что зорко следил за «общим тоном». Он упорно работал над каждым актером, заставляя его понять этот «общий тон» и войти в него. Таким образом и вырабатывался ансамбль, что по тому времени было большой новинкой для провинции. Этому способствовали, конечно, большая повторяемость одних и тех же пьес и игра в них одних и тех же актеров в течение многих лет. Киевская публика не скучала на спектаклях, давно уже ей знакомых. Она наслаждалась прекрасной игрой любимых актеров…

***(М. И. Велизарий.** Путь провинциальной актрисы. «Искусство», Л.—М., 1938. Стр. 142–143, 153–155.)*

## Искусство провинциального актера и режиссера

### Режиссура

#### *1*

… Не только в 60-х годах, а даже значительно позже, режиссеры полагались разве только в театрах очень больших, университетских городов, например, в Киеве, Харькове, Казани…

В простых же губернских городах, уж не говоря об уездных, эта должность вовсе отсутствовала или существовала номинально, как, например, у Смирнова в Ярославле. В Самаре режиссером назывался обыкновенный сценариус, следящий за правильностью выходов и обставляющий сцену. Излишне пояснять, что такой субъект не мог руководить постановкою пьес по малограмотности, да это и не входило в круг его обязанностей. Пьесы ставились как-то сами собою: посоветует один, другой из более опытных артистов, — и делу конец. О генеральных репетициях мы и понятия не имели. Какие же генеральные, когда и простых-то редко случалось три, а зачастую и двум бывали рады. На рождественских праздниках и на масленице приходилось играть почти совсем без репетиций, ограничиваясь считкою по ролям и планировкою сцены. […]

Вообще с костюмами у нас не церемонились. Например, женский французский костюм XVII века весь состоял из современного платья, к которому надевался лишь белый пудреный парик да приклеивалась на щеку черная «мушка» или две, смотря по желанию и усердию актрисы. Мужской костюм был несколько сложнее: там, кроме пудреного парика, пришивалась к обыкновенному, современному черному сюртуку суконная черная пелерина; на ноги к собственным лаковым штиблетам прилаживались высокие клеенчатые краги с раструбами — и маркиз готов. А если притом у актера на правой стороне груди красовалась большая неестественной величины стеклярусная звезда, — это означало, что он готовится изображать какого-нибудь Шуазеля или герцога Соммерсетского, или уж по меньшей мере президента в «Коварстве и любви»; две такие огромные стеклярусные лепешки по обеим сторонам груди рекомендовали в их носителе члена королевской фамилии, какого-нибудь принца крови, словом, лицо из ряда вон выходящее, уж очень-очень большое.

***(П. А. Стрепетова.*** *Воспоминания и письма. «Academia», М.—Л., 1934. Стр. 266–267, 269–270.)*

## *2*

…Режиссер должен добиваться, чтобы актер был правдивее, чтобы взволновал публику, заставил смеяться и плакать, грустить и радоваться. Где этого нет, там цирк, зрелище, — все, что хотите, только не театр. Старые режиссеры это понимали и работали поэтому больше всего с актерами. Не думайте, что старый режиссер не заботился о внешней стороне спектакля. Она его тоже волновала. Он наблюдал не только за тщательным исполнением артистами ролей, за ходом репетиций, не только планировал сцену, но он давал указания и машинисту, и осветителю, и декоратору, предоставляя каждому законное право самостоятельного творчества. Режиссер объединял работу всех, вводил поправки. Это была сложная работа, которая требовала и знаний, и опыта. Уже Медведев стал лишать актеров права распоряжаться постановкой, так себе, между прочим, а Яблочкин, с которым мне пришлось поработать в Одессе, и совершенно отнял у актеров это право распоряжаться сценой. Но режиссеры тогда не ломали голову над тем, как бы состряпать спектакль почуднее, не превращали театр в задачник по геометрии, а творили искренно, правдиво, воздавая каждому свое, сознавая, что обстановка — это только фон картины, и не придавали этой части первенствующее значение. Натурализма не добивались, но и излишней условности чурались, петухов на сцену не тащили и криков роженицы не воспроизводили. Туману не напускали и сами в тумане не плавали. Молнию изображали простой вспышкой плаунового семени, которое вспыхивало в железной коробке перед самым носом актера, а дождь изображали при помощи обыкновенного шума от катания и сыпания гороха и не устраивали у рампы целого водопровода. Но зато актер умел дать почувствовать зрителям и силу громового раската и ужас молнии, почувствовать то, что его герой переживал под влиянием дождя и грозы. Публика смотрела на вещи глубже и не искала в театре движущихся декораций, катающихся площадок, искала в театре театра, а для зрелищ и развлечений шла в цирк, панорамы, галлереи, кунсткамеры и пр. Публика былых времен прощала и даже не обращала внимания, если трагик, с важностью героя, выходя из лодки, обвалит целый берег Днепра или Волги с кустами и камнями, или луна окажется впереди деревьев и светит так низко, что артист достанет ее рукою… Никто не станет спорить, что режиссер нужен, но все должно занять свое место в театре и носить здравый смысл, стремясь к счастливому

гармоническому сочетанию. Если же режиссер постоянно изображает все в кривых, косых, то это показывает только, что его мышление не здорово, что его вкусы лишены нормальных ощущений, так как положение кривых и косых противно человеческой природе и он с ним борется. В таких кривых, косых, срезанных постановках, человек, актер с его психикой, речью, движением просто нелепость, и тогда в силу логики театр должен отказаться от актера и заменить его куклой, с которой можно делать, что угодно, а главное, которую легко сработать под стиль постановки. Мне на своем веку пришлось видеть много всяких фокусов-покусов, но утешает то, что все прошло; пройдет и увлечение, и театр вновь вернется к своему истоку — к театру — и подчинит свою работу культуре, здравому смыслу и искренности.

***(В. Н. Давыдов.** Рассказ о прошлом. «Academia», М.—Л., 1931. Стр. 183–185.)*

## *3*

Чего я хотел добиться, что хотел проявить моим первым самостоятельным режиссерским выступлением? Уйти от шаблона, который сделался для меня невыносимым и которым я был окружен со всех сторон.

Мне хотелось на благодарном материале Островского проявить актерское мастерство, пользуясь индивидуальными качествами дарований исполнителей. Мизансцены были моей особенной заботой. Я поставил себе задачей уничтожить непременное топтание действующих лиц на первом плане, у суфлерской будки. Я стремился изменить традиционную планировку, когда по одной стороне сцены на первом плане ставился диван и кресло, а с другой стороны — два кресла и между ними столики. Такой была обстановка всех комнат во всех пьесах. Если на сцене изображался сад или лес, то неизменно выдвигалось по несколько пар кулис, которые стояли, как солдаты, построенные в шеренгу, а в глубине опускался занавес с нарисованными деревьями. А вверху висели паддуги — 4–5 кусков полотна, сплошь зарисованных листьями. Посреди образовывалась площадь с ясно обозначенным деревянным полом. Актеры по обычаю выходили на авансцену, и тут происходили и массовые, и интимные сцены. Выигрышным считалось место у суфлерской будки.

Мои заветные мечты: весь этот шаблон, все эти набившие

оскомину штампы изгнать и заменить естественным, красивым, правдивым расположением людей и вещей на сцене. Новыми и непривычными показались правдиво меблированная комната, картины, повешенные на стенах, расположение действующих лиц не только на авансцене, но даже целые эпизоды, происходящие у задней стены. Не нарисованный, а сделанный ствол дерева, на который можно по-настоящему облокотиться, и он, прочно прибитый, не пошевелится, не затрясется от прикосновения. Под ногами — земля, трава. Все это казалось новшеством, и к моей радости это «новшество» актеры нашли удобным, естественным и очень приемлемым. Первый шаг был сделан.

***(Н. Н. Синельников.** Шестьдесят лет на сцене. Харьков, 1935. Стр. 198–199.)*

## Искусство актера

### *1*

Сейчас много школ, в которых обучаются тысячи будущих актеров. Это очень хорошо. Как ни плохо поставлено в них образование, но при желании все же кое-чему в них научиться можно. Жаль, что у молодежи нет только разнообразной тренировки на сотнях мелких ролей, как это было у нас в провинции, где что ни спектакль, то новая пьеса. Упала также наблюдательность, так как сфера наблюдения стала уж очень узкою, привычною, нет сближения со старыми опытными актерами, знающими много интереснейших секретов, а главное, нет благоговения перед театром. Жаль также, что молодые актеры не учитывают опыта, накопленного многими выдающимися талантами. Это особенно печально, так как сценическая преемственность одного поколения, творчески усвоенная другим, составляет залог здорового развития актерского искусства.

Этим опытом мы никогда не брезговали, и он сослужил нам большую пользу. А сейчас весь опыт старого театра валится в мусорную яму.

Сколько бессловесных ролей переиграл я в Орле за первые годы моей сценической карьеры! И кем только я ни являлся на сцене! И солдатом, и бандитом, и адъютантом, и лакеем, и крестьянином, и сумасшедшим, и нищим… Изображал и старых и молодых, здоровых и расслабленных, но всегда и всех молчаливых… Это обстоятельство, однако, меня никогда не смущало, так как я страстно любил театр и в этих бессловесных

находил обилие интереснейшего материала для работы. Как одеться, загримироваться, какую фигуру сделать, что показать особенного, типичного в физиономии, походке, как держаться среди других, что делать, — все эти вопросы меня очень занимали, и на все я старался ответить в своей работе дельно, интересно, вдумчиво. Работа даром не пропадала, и я часто получал добрые отзывы театралов, а порой и аплодисменты публики, несмотря на то, что не открывал на сцене рта, если не считать некоторых нечленораздельных звуков, которыми я награждал иногда моих немых персонажей.

Бесспорно, такая работа была хорошей школой. Добавлю к этому, что, путешествуя из города в город, мы наблюдали кипевшую вокруг нас жизнь различных сословий, ко всему присматривались, все забирали в запас, а потом, при необходимости, брали, как материал для работы. Мы шли к театру от жизни, а не от теории. Что полезнее для театра, который должен служить отражением жизни, предоставляю судить каждому! В нас было больше естественности, искренности, непосредственности, в нас было больше силы и энергии, — теперь больше надуманности, деланности, выверенности и холодности. По крайней мере, такими кажутся мне молодые актеры. Прав ли я, — судить не мне. […]

Вся беда провинциальных актеров заключалась в том, что уж очень впитывали они театральную рутину. Конечно, есть рутина и рутина. Рутина, как сумма известных азбучных сценических условий, как тот фундамент, без которого далеко не уйдешь, — это одно. Но я говорю о рутине, как о сумме известных шаблонных сценических приемов, актерских технических штампов, слепо усваиваемых актерами по категориям амплуа: благородный отец, простак, любовник, кокет и т. д. Об изучении характера, психологии, индивидуальности, присущей тому или другому действующему лицу, думали, к сожалению, мало и зачастую оригинальные приемы, своеобразное понимание роли ставили провинциальную публику и даже провинциальную критику в тупик.

Служила у нас в Саратове актриса Макарова. Приехала с шиком, с повышенными требованиями. Актеры и публика с нетерпением ждали ее появления, так как реклама предшествовала солидная. И что же? На деле оказалась самой рутинной актрисой, хотя и под фирмой «императорских московских театров», актрисой, усвоившей все дурные стороны, весь трафарет амплуа героинь. Позировала в каждом положении роли, немилосердно визжала, то говорила шопотом, широко раскрывала зрачки, закидывала назад голову, ломала руки и т. п.

И этим гостинцем она приехала угощать провинцию. Да таких актрис в провинции хоть пруд пруди! […]

… Вообще, я считаю, что актер должен постоянно наблюдать и, как губка, впитывать. Не искать, нет, а запечатлевать попутно в жизни. Потом в работе эти впечатления, независимо от желания их вызвать и извлечь из них пользу, сами скажутся на богатстве, сочности, силе и правде творчества. Как сновидения человека являются внезапным пробуждением каких-то отдаленных уголков мозга, когда-то запечатлевших случайно ту или другую картину, так и актерские наблюдения внезапно заявляют о себе, когда придется создавать тот или другой тип или характер. […]

Она [А. И. Шуберт] делилась своим громадным опытом, наблюдениями, любопытнейшими и интереснейшими воспоминаниями об игре московских актеров, делилась всем, ничего не скрывая. Так потом преподавал и я сам. Мне скажут, что это не разрешение педагогического дела, — сознаю. Но, дожив до седых волос, вернее до безволосья, я так и не видел, не усмотрел научного метода, о котором всегда много кричали люди, никогда за него не бравшиеся. Писали много общими фразами, очень много, критиковали нас, стариков, но правил безошибочно верных, научных не создали. Как ни плох был наш старый метод, но он все же кое-что давал, и недаром всегда талантливая молодежь тянулась к мастерам, к художникам, а не к педагогам, облачавшимся в «псевдо-научную» мантию. Важно только, чтобы тот, от кого мы хотим научиться, соответствовал нам по своей художественной природе и чтобы учителя мы уважали и верили ему во всем. Для человека талантливого, сродного по духу учителю, одно мимолетное замечание мастера, одно слово, брошенное вскользь, открывает и осеняет больше, чем всякие скучные и искусственно построенные теории… Пусть судят меня строго, но это мое глубокое убеждение.

***(В. Н. Давыдов.** Рассказ о прошлом. Стр. 146–147, 164, 168–169, 197.)*

## *2*

… Я стал сознавать, что дарования скопировать нельзя, что каждому нужно итти своим собственным путем и воспитывать свое индивидуальное дарование. Я понял, что, говоря в нос, я не стану Рассказовым, а возьму только его крупный недостаток. Я стал работать над ролями подобно тому, как работал Вильгельм Мейстер над Гамлетом. Тогда же я понял: почему не вижу в

Ральфе ничего, кроме напыщенной декламации в Чацком и рабской копии Самойлова — в Ришелье. Я понял, почему Ральфу удавалось перенять все чисто внешние кунстштюки Самойлова и почему он проводил так бледно те, правда, немногие места этой роли, где в игре Самойлова сказывался его огромный талант. Так, например, когда кавалер де-Мопра пробрался вооруженный в спальню кардинала с целью убить всемогущего министра, Ришелье — Самойлов входил из боковой двери, удрученный предчувствием беды, нес зажженный канделябр, нагнув его так, что воск капал на пол, и говорил: «Как душно, как все здесь пахнет изменой и..» — «и смертью!».. — договаривает из глубины де-Мопра. Ришелье вздрагивает, зовет Горнье; тот оказывается в числе заговорщиков и тоже против него. Де-Мопра; обманутый врагами Ришелье, начинает длинный перечень злодеяний, содеянных кардиналом, и кончает, подымая забрало своего шлема, словами: «Смотри, я — де-Мопра!..»

Самойлов слушал этот монолог сначала смущенный, но, угадав в убийце де-Мопра, которому он покровительствовал, начинает постепенно овладевать собой; тонкая улыбка змеится по его губам, фигура выпрямляется и растет, глаза начинают смотреть уверенно, и, когда тот заканчивает, называя себя по имени, Самойлов восклицал: «На колени, мальчишка!..» Вот этого-то Ральф «скопировать» и не мог. У Самойлова его стройная фигура, окутанная в шелковые складки лиловой сутаны, была полна величавого спокойствия, голова сидела прямо, но не закинута; глаза были одушевлены и вместе — спокойны, строги и добры; жест руки — величественен. Самойлов говорил эти несколько слов ни громко, ни тихо, но так, что всякий понимал, что не стать на колени было нельзя!.. Это производило такое впечатление, точно перед вашими глазами сверкнул клинок полированной стали!.. Этого скопировать нельзя!..

И в то время были люди талантливые, но образованных и развитых актеров в провинции почти не встречалось. Эти талантливые актеры часто играли прекрасно, но не отдавали себе отчета, почему такую-то роль он играет так, другую — иначе. В их игре часто бывали большие промахи, но эти промахи выкупались сочностью исполнения, если актер бессознательно попадал на настоящую дорогу в понимании роли.

То время было полной противоположностью настоящего; прежде была одна крайность, теперь — другая. В то время определения «умный актер» совсем не было в употреблении, теперь же актеры только «умники». Это стремление быть «умным» и перещеголять другого «умом» породило таких карикатуристов в сценическом деле, что от их исполнения вместо определенного

«характера» получается какая-то «мозаика». Такой актер, мало-помалу увлекаясь одной «головной работой», незаметно для самого себя начинает глушить свое дарование. Вместо того, чтобы работать над своим дарованием, а регулятором поставить ум, он свой талант оставляет в полном покое, чисто головная работа получает фальшивое направление и служит не к отысканию нового взгляда на характер изображаемого лица, а наращиванию ненужных деталей, часто даже вовсе не остроумных. Эта масса деталей до того затемняет изображаемый характер, что под ними не рассмотришь твердого рисунка автора, как не распознаешь настоящего сложения женщины под современным её костюмом.

В бытность мою преподавателем в Московской императорской театральной школе ко мне в школу явился один молодой актер, прося выслушать его. Вошел он на подмостки.

— Что желаете прочитать?.. — спрашиваю я.

— Конец четвертого акта из «Уриэля Акосты».

— Извольте.

— Нельзя ли мне получить три стеариновые свечи?

— Зачем же вам свечи?..

— Видите ли, я играю это место со свечами в руке, и когда говорю: «Безумцы! неужели вы хотите этими свечами затмить свет солнечный…», то я показываю им эти свечи.

— Да ведь действие происходит в синагоге, где горит много свечей, вы и укажите на них.

— Нет, это будет не так выразительно!..

На это можно возразить, что в этом примере я привел не «умного», а «глупого» актера, но и у «умников» эти ненужные детали, только менее смешны, но не менее досадливы.

«Ум», фальшиво направленный, переходит в «умничанье» и, по-моему, даже «бессознательное творчество» много отраднее такого «умничанья».

Один такой «умник», играя Гамлета, в третьем акте, после того как король, смущенный представленной пьесой, удалился, обращаясь к Гильденстерну и Розенкранцу, по переводу Полевого, говорит: «Что это, господа, как будто вы уж слишком гоняетесь за мной?.» На что Гильденстерн отвечает, что всему причиной любовь его к нему, т. е. Гамлету.

В переводе Кронеберга это место переведено так: «Зачем ухаживаете вы за мною, как будто хотите заманить меня в сети?..»

Что же делает «умный актер»?.. Он начинает ходить кругом сцены скорыми, большими шагами, заставляя Розенкранца и Гильденстерна почти бегать за ним, затем внезапно останавливается и спрашивает их: «Что вы гоняетесь за мной?..»

Такими подробностями иллюстрируется до полной пестроты

вся роль от начала до конца. И это называется: своеобразным и оригинальным толкованием характера.

Мое глубокое убеждение: что чем у актера сильнее талант, тем выпуклее его игра и тем меньше в ней ненужных деталей. Такому актеру они не нужны!..

Можно плохо играть, — что делать: «На нет — суда нет!..» Но играть «честно» актер обязан; он не имеет права «передергивать», хлеща по глазам доверчивого зрителя придуманными эффектами и маскируя тем бессилие своего таланта. Все эти иллюстрации, имя им — легион, возникают не потому, что актерами руководит здравый смысл или художественный такт, но исключительно желание перещеголять других исполнителей данной роли, быть «оригинальными», не замечая, что в сущности все они играют «по шаблону», данному когда-нибудь «великим художником сцены», и только теснят сами себя, рядя его в свои разноцветные тряпки!..

Нельзя не пожалеть, что «ум» подчас так плохо применяется в нашем актерском деле, а «умничанье» так часто замораживает, а иногда и совсем убивает настоящий темперамент и недюжинные сценические способности в актере…

***(А. П. Ленский.** Статьи, письма, записки. Изд. «Academia», М.—Л., 1935. Стр. 96–99.)*

## Русские актеры на провинциальной сцене

### А. А. Вышеславцева

***(1818–1895)***

…Она [Вышеславцева] занимала у нас одну комнату, жила рукодельем и всегда аккуратно платила за стол и квартиру вырученными от работы деньгами. Эта маленькая худенькая, точно в корсет зашнурованная старушка с мелкими и тонкими чертами лица, всегда опрятно одетая, всегда в безукоризненной белизны чепчике на миниатюрной, немного дрожащей головке, была некогда превосходной драматической актрисой. Мать говорила мне, что ей редко приходилось впоследствии видеть актрис с таким сильным дарованием. Многие из старых театралов до сих пор еще помнят Вышеславцеву в шиллеровской Луизе, которую она исполняла, как говорят, от начала до конца с неподражаемым совершенством. Главным же образом она

замечательна была тем, что, служа безвыездно в Нижнем, окруженная актерами-рутинерами, завывающими на разные голоса «эффектные» монологи излюбленных ролей, она неуклонно следовала дорогой великого Щепкина и, несмотря ни на какие протесты товарищей, первая на нижегородской сцене заговорила просто и естественно. Теперь это назвали бы заслугой, тогда это было подвигом. Устоять против насмешек товарищей, выдержать в течение, быть может, многих лет холодное недоумение зрителей, привыкших восторгаться в трагедии необузданным ревом трагиков, в комедии — бессмысленным клоунством тогдашних комиков, и, в заключение, заставить тех же зрителей не только признать талант там, где они его отрицали в простодушном ослеплении, но и больше — заставить их полюбить этот талант и восхищаться им, почуяв в нем правду и истину, — чтоб совершить такое дело, повторяю, нужно было иметь и железный характер, и огромный запас любви к искусству. А Вышеславцева действительно любила искусство, как редкие способны его любить. Будучи шестидесятипятилетней старухой, совсем разбитой нервами, она, бывало, только и думала о сцене, только о ней и говорила. Каждый, повидимому, самый ничтожный факт из окружающей обстановки переносил ее мысли к театру.

***(П. А. Стрепетова.** Воспоминания и письма. Стр. 159–160.)*

## М. В. Дальский

***(1865–1918)***

Дальский начал играть Шекспира в ранней юности в самых крохотных городишках глухой провинции. Даже Шклов, Умань, Винница в те времена были для него крупными городами. Он играл в Голте, а мечтал о гастролях в Париже. И, чтобы осуществить свою мечту, упорно, в течение многих лет «тренировался на Шекспире» в захолустье.

Ему было совершенно безразлично, каков ансамбль, есть ли на сцене декорации, а на актерах — должные костюмы. Раз он, Мамонт Дальский, играет, значит, здесь — настоящий театр, если даже над головой нет крыши…

Помню, приехали мы с ним в Винницу. Встретил нас антрепренер Крамской, тот самый Крамской, о котором я

говорила. Встретил и тотчас повел в свой театр.

Тощий, серый от пыли сад. Полуоткрытая сцена. Обстановка ужасная. Крамской с робостью поглядывает на Дальского: а вдруг не понравится — уедет?

Но ничего подобного не случилось. Дальский даже не взглянул на этот «храм искусства», а быстро прошел на сцену и потребовал немедленно созвать к себе всю труппу.

Через полчаса собрались. Перепуганные, недовольные тем, что им на этот раз уже не отвертеться от «триковых» ролей.

Трагик грозно взглянул на мрачные физиономии актеров и кивнул головой антрепренеру:

— Ну, показывайте, что у вас есть.

Крамской, приятно улыбаясь, стал тыкать пальцем то в одного, то в другого:

— Вот, рекомендую, любовничек… Годится для Кассио. Успех обеспечен, ручаюсь… А вот — резонер. Может играть и злодеев. Советую дать ему Яго — будьте покойны, не ошибетесь…

«Ансамбль» был готов. Дальский прошел в свою уборную и, не замечая цветов, которыми убрали к приезду знаменитости всю эту грязную каморку, не чувствуя едкого запаха тройного одеколона, потребовал к себе портного.

Тот принес ему целый ассортимент отрепья разных времен и народностей; здесь не было ничего мало-мальски похожего на костюмы, пригодные для Отелло.

Это обстоятельство ничуть не смутило Дальского. Он выхватил из рук портного первый попавшийся пестрый халат и какую-то яркую тряпку для головы и, не примеряя, бросил их на подоконник. Так же было покончено и с остальными деталями костюма.

Теперь можно было приступить к репетиции — первой и в то же время генеральной. Пришли актеры с тетрадками в руках. Роли сокращены до последнего предела: лишь бы сохранился хоть какой-нибудь смысл.

Дальский, даже тренируясь, обычно репетировал полным голосом. И, когда гастролер, разъяренный тупостью своего партнера, схватил трепещущего Яго за шиворот, выволок его на авансцену и завопил: «Крови, Яго, крови!» — даже закаленный в огне пожарный — и тот ахнул на весь театр: столько было трагического подъема в игре замечательного артиста.

В те времена Дальский был еще молод, в нем таились огромные творческие силы. На сцене он глубоко переживал, увлекая за собой и актеров, и зрителей.

Но никак нельзя было сказать про Дальского, что он брал только нутром. Отнюдь нет. Придавая большое значение

актерской технике, он упорно работал над собой. Но работал своеобразно. Главным образом, смотрел на игру других Гамлетов, Шейлоков и Отелло — плохих и хороших. Он в равной мере чему-то учился и у французского трагика Мунэ-Сюлли, и у маленького актерика какой-нибудь Голты. И всегда говорил:

— У каждого актера я найду что-нибудь для себя полезное.

Но больше других Дальский любил Иванова-Козельского. Перед ним он преклонялся. И, ни капельки не смущаясь, заимствовал от Козельского все его удачные интонации и мизансцены. Но заимствовал в лучшем смысле этого слова: не просто копировал своего любимого трагика, а все удачные детали умно претворял в себе.

И дома, расставив по комнате стулья, Дальский много раз репетировал какую-нибудь труднейшую, но интересную деталь. Затем закутывался в плащ (он очень любил плащи), становился перед зеркалом и начинал работать над своими интонациями, сопровождая каждую фразу соответствующим движением.

Он занимался пластикой, но не той «школьной» пластикой, которую усвоили многие лучшие исполнители шекспировских героев. Дальский заимствовал позы, движения у своих излюбленных образцов. Если ему что-нибудь не удавалось, бросал все развлечения и принимался за тренировку. Я помню, с каким поразительным упорством он развивал кисть правой руки.

Но в основном вся техника была приобретена им благодаря огромной сценической практике: ради нее он каждое лето кочевал по медвежьим углам России, решительно отказываясь от какой-либо сезонной работы в более или менее крупном деле, где ему пришлось бы играть с двух-трех репетиций очень сомнительные по своим литературным достоинствам пьесы. Денег на свою труппу в те времена у него не было, вот он и гастролировал всю свою жизнь, не исключая тех десяти лет, когда работал на императорской сцене. Зимой — на огромной сцене Александринки, а летом — в голтинском сарае. И думаю, что в Голте и других заштатных городишках Дальский играл с большей охотой, чем в «императорском» театре: здесь он заведывал репертуаром и мог играть каждый вечер своего Шекспира.

Я не помню случая, чтобы Мамонт Дальский когда-нибудь небрежно отнесся к исполнению своей роли. В медвежьих углах, куда не показывал носа ни один уважающий себя актер, его Отелло блистал всеми красками высокого художественного произведения. Может быть, поэтому его гастроли всегда сопровождались таким шумным успехом. Пожалуй, одних только братьев Адельгейм Россия знала больше, чем Мамонта Дальского.

Появлялись афиши, и около них тотчас же собиралась

шумная толпа горожан. Имя гастролера было уже всем знакомое. И на этот случай у каждого находился полтинник. Каждый стремился еще раз пережить вместе с Дальским сильные трагические волнения. Например, в Виннице аншлаг висел уже через три часа после объявления о гастролях Дальского.

Не только еврейская молодежь, но и почтенные родители страстно любили театр. Они, покупая билет, отлично знали, что завтра увидят прескверный спектакль, но будут наслаждаться чудесной игрой Мамонта Дальского. И пусть завтра на плечах трагика, вместо красочного костюма мавра-полководца, будут болтаться какие-нибудь отрепья времен Мамая, — этого вовсе не заметит сам Дальский, и этого постараются не заметить благодарные зрители.

И — что всего поразительнее — он своей темпераментной игрой, своим мастерством умел отвлечь внимание публики от ужасающего «ансамбля». Все глаза были прикованы к Отелло, все уши раскрыты только для его страстных монологов, а обстановочка была такова, что соловцовский спектакль «Ромео и Джульетта» показался бы по сравнению с этим прямо-таки шедевром сценического искусства…

На «Отелло» пришла вся Винница, которая была в то время очень театральным городком. Дальский сидел у себя в уборной и гримировался. Рядом лежали тряпки, которые через пять минут он должен будет одеть. За спиной у гастролера стоял Крамской с лицом, выражающим покорность судьбе и готовность испить до дна чашу страданий. Он по опыту знал, что стоит только гастролеру, облаченному в «пышные одежды полководца», взглянуть на себя перед выходом на сцену в зеркало, как разразится страшная гроза. Гастролер наговорит массу дерзостей ему, антрепренеру, обязательно поколотит портного и тотчас же уедет в другой город. И, боже, какие неприятности ожидают хозяина и всю труппу! Ярость жаждущей зрелищ и обманутой толпы, окончательный подрыв доверия к театру и крах!

Звонок. В зрительном зале потушен свет. Дальский подходит к зеркалу и… лицо его перекашивается: в чем дело? Почему глаза так сузились, потускнели? Куда девался их блеск?

— Что за дьявольская духота!.. Открыть окна настежь… Чтобы завтра мне новую уборную, слышите?..

И пошел на сцену. А на костюм даже и не взглянул…

И, когда я вхожу на сцену и вижу спокойно стоящего у судейского стола своего Отелло, я поражена его красотой. Все в нем мне кажется прекрасным и достойным любви Дездемоны. О его костюме я и не помышляю.

С наслаждением слушаю давно знакомую мне речь

обвиняемого и верю словам дожа:

Ну, и мою бы дочь увлек такой рассказ…

Весь сенат, затаив дыхание, слушает мавра. Увлечены рассказом и сенаторы, и актеры. И это «увлечение» перехлестывает через рампу и охватывает весь зрительный зал.

Я внимательно вслушиваюсь в каждую фразу Дальского, я хочу, наконец, понять, в чем же сила его таланта.

В монологе не было «умных интонаций», тонко продуманного логического тонирования, филигранной отделки. Перед судейским столом стоял простой солдат-мавр, гордый не доблестями полководца, а любовью прекрасной Дездемоны. Этой-то любовью и были согреты каждое слово, каждая фраза. Вы чувствовали, что своим рассказом он хочет не оправдаться, а еще сильнее увлечь Дездемону… Искренность, — вот в чем была сила Отелло — Дальского.

И Дездемона, а вместе с ней и зрители в горячих словах мавра слышали только глубокое чувство любви. И им сейчас не было дела до «логических тонирований» актера.

«Отелло» мне пришлось играть со многими актерами, но я не знаю ни одного, который так же остро, как Дальский, переживал бы этот момент трагедии.

А какой трепет охватывал зрителей в сцене на Кипре! Отелло, услышав крики и звон оружия, выходит на балкон и видит драку своих офицеров. Он крепко сжимает рукоять шпаги, стараясь побороть в себе чувство гнева:

Пусть двинусь я, пусть подниму лишь руку…

И вы верили, что сейчас действительно произойдет убийство.

На следующий день шел «Гамлет».

Эту роль Дальский трактовал так: принц отнюдь не безумен. Он все делает очень умно, с холодным расчетом. И если он иногда кажется безумным, то это — сознательное притворство: ему нужно спасти свою жизнь, чтобы отомстить за убийство отца.

Особенно удавалась Дальскому сцена с матерью-королевой. Сначала он бесконечно нежен. Ему — одинокому и страдающему — так необходима сейчас материнская ласка. Он надеется пробудить в этой женщине совесть. Он чувствует, что еще одно слово, — и мать заключит его в свои объятия… Но кто-то подслушивает, мешает ему сказать это решающее слово… Вспышка гнева. Падает мертвым не король, а Полоний.

Но перед ним уже не мать, а жена ненавистного Клавдия. И перед матерью — не сын ее Гамлет, а строгий судья. Сегодня случайно убит Полоний, а завтра…

Холодом и глубоким презрением дышит его прощальная фраза:

Покойной ночи, королева.

Но сцену дуэли Дальский проводил слабо…

Через три дня поехали в Умань. Еще меньше городишко, еще более убога обстановка.

Но в местной труппе оказался очень интересный актер — Вишневский. Когда все собрались на сцене «перед светлыми очами» гастролера, я и, конечно, Дальский сразу же обратили внимание на Вишневского.

У него была прекрасная фигура, выразительное красивое лицо и очень хороший голос.

Дальский передал ему роль Яго и не раскаялся. Но еще лучше удалась Вишневскому роль Сантоса в «Уриэль Акоста» Карла Гуцкова.

Вишневский был тогда еще очень молод, ему редко приходилось играть с большими актерами, но в роли Сантоса он показал не только свое уменье отвечать в тон партнеру, но и смелость устанавливать в игре с гастролером свой тон.

Во втором акте, вслед за знаменитым монологом Уриэля — Дальского, который заканчивается словами: «на проклятие имеете вы право: я еврей…» Сантос — Вишневский сразу же начал в очень высоком тоне:

Иссохнешь ты в томленьи по любви,
Не встретивши ни разу в женском сердце
Горячего привета…

Здесь нужно было вступать мне — Юдифи. Мой сценический опыт, мой актерский инстинкт подсказывают мне необходимость «покрыть голосом» последние слова проклятия. Но как это сделать? Вишневский взял такой высокий тон, что я рискую сорвать голос. Но, с другой стороны, если Юдифь скажет свою фразу хотя бы чуть ниже тоном Сантоса, она провалит всю сцену.

И я, набравшись смелости, горячо крикнула:

… Лжешь, раввин!
Да, да, самой себе и вам я изменяю,

Измена вам есть верность небесам…

Мой звонкий голос выручил меня. В антракте Вишневский, признав себя побежденным в этом оригинальном соревновании, смеясь сказал мне:

— А знаете, я ужасно хотел поставить вас в неудобное положение.

Говоря откровенно, для актера, которому честолюбие не совсем чуждо, играть с Дальским было трудно: все наши удачи он преспокойно вплетал в свой лавровый венок триумфатора. Хороший Сантос и неплохая Юдифь давали возможность Уриэлю — Дальскому быть великолепным.

***(М. И. Велизарий.** Путь провинциальной актрисы. «Искусство», Л.—М., 1938. Стр. 167–175.)*

## М. Т. Иванов-Козельский

### *(1847–1898)*

### *1*

В начале 70-х годов прошлого века на сцене Харьковского драматического театра появилась незаметная фигура вновь приглашенного актера на роли вторых любовников. Ни публика, ни актеры не обратили ни малейшего внимания на нелюдимого, некрасивого, плохо одетого человека, незаметно выступавшего в жалких ролях злосчастного амплуа.

И фамилия его была такая же невзрачная — Иванов.

В уборной, одеваясь с товарищами, он больше молчал. Входил, одевался и уходил незаметно.

В октябре или ноябре, в дождливый ненастный вечер состоялся бенефис незаметного актера. Пустота в театре была вопиющая, даже на галерее сидело не более десяти-пятнадцати человек. Шла пьеса «В мире жить — мирское творить».

Публика скучала, но вдруг что-то случилось: со сцены повеяло чем-то, что сразу вызвало внимание зрителя. Зазвучал сильный, наполненный правдой голос, неподдельная драма

происходила перед зрителем. Аплодисменты покрыли прекрасно сыгранную сцену. За кулисами недоумение: «Кому аплодируют?»

Не допускают и мысли, что успех принадлежит Иванову.

На его счастье, на галерее находились студенты университета, люди образованные, умные, любящие и знающие театр, чуткие ко всякому проявлению таланта. После спектакля, в котором Иванов имел выдающийся успех, студенты пришли на сцену — знакомиться с Ивановым.

И с этого вечера жизнь незаметного человека изменяется. Меняется отношение к нему за кулисами. Васильев-Гладков настоятельно требует постановки пьес, в которых видные роли играет Иванов. Для него ставится «Доходное место», возобновляется «Горе от ума». Публика заинтересована новым актером. «Горе от ума» делает полный сбор. Успех Иванова укрепляется.

Мой товарищ, живший в одном коридоре с Ивановым, говорит, что у него во все свободные от работы в театре часы идут занятия и работы. Студенты читают ему книги. Переводят с немецкого, английского. Проходят с ним «Гамлета», изучают Гервинуса. Иванов, оставаясь один, целые ночи читает, учит. Крепкий чай истребляется безжалостно, — чтобы не заснуть.

На второй сезон Иванов получает 250 рублей — большой оклад для того времени. В свой бенефис ставит «Гамлета». Роль разучена по разным переводам. Сбор и прием — прекрасные, но Иванов недоволен своим исполнением. Роль, по мнению его и его друзей, требует еще проработки. И он совершает поступок, не знающий себе примера в летописях театра того времени: отказывается играть во второй раз, несмотря на то, что билеты и на второй спектакль разобраны.

Старик Дюков поражен. Он не может себе представить, — как это можно отказаться от сбора только потому, что актер недоволен своим исполнением. Происходит бурное объяснение. Иванов не идет ни на какие доводы, выходит из дела, уезжает в Москву, в частный театр, уходит оттуда в Одессу. Работа, самообразование продолжаются.

В Одессу приезжает на гастроли Сальвини. Иванов просит антрепренера освободить его от участия в спектаклях на время гастролей гениального трагика. Антрепренер не соглашается. Иванов платит неустойку, оставляет службу, каждодневно смотрит Сальвини, а затем, отказавшись от ангажементов, целый год усиленно занимается разучиванием классических ролей.

Друзья ему помогают.

И вот, в Одессе объявляются первые гастрольные спектакли молодого артиста, теперь уже — Иванова-Козельского. Шейлок,

Франц, Корадо, Гамлет, Фердинанд, Арбенин. Успех небывалый. Не было городка, куда бы не позвали Иванова-Козельского. Везде овации, везде полные сборы. То же в Петербурге, в Москве.

Так проходит несколько лет. За это время прибавилось несколько хорошо сделанных ролей. Потрясающее впечатление производит исполнение роли в мелодраме «От судьбы не уйдешь». Роль несчастного, выпущенного из одиночного заключения, где он, не разговаривая ни с кем, просидел 15 лет. Роль разработана великолепно. Актерское мастерство — изумительное.

В 1883 году я встретился с ним в Казани. Здесь гастроли проходили с обычным успехом. Потом, летом 1888 года — в Симферополе. Носится слух, что семейная драма очень повлияла на психику Козельского и что на сцене он уж «не тот».

В 1893 году я снова встретился с ним, и… где, куда исчезло прекрасное дарование? Нельзя даже вообразить, что перед тобой — Иванов-Козельский. Что прежде удивляло, потрясало, трогало до слез — ныне бледно, скучно, неузнаваемо.

Вскоре его поместили в дом умалишенных, где он несколько лет спустя умер, никого не узнавая и никогда не вспоминая о театре.

***(Н. Н. Синельников.** Шестьдесят лет на сцене. Харьков, 1935, стр. 163–166.)*

## *2*

Козельский был небольшого роста с некрасивым и мало выразительным лицом. Вся сила его очарования была в голосе. Слезы, звучавшие в голосе Козельского, были так правдивы и так трогали самую разнородную публику, что целое поколение актеров подражало ему в очень многих деталях.

Козельский был замечательный Белугин. В четвертом акте (сцена с Еленой) он, сидя, а не стоя, как все Белугины, съежившись комочком, произносил так просто одну только фразу, проглотив подступавшие к горлу слезы:

— А зачем вы меня к этому делу припутали и над сердцем моим надругались?..

Эта фраза заставляла плакать не только публику, но и актрису, игравшую с ним Елену. Такой он был простой и жалкий.

Блестяще играл он роль бедного чиновника в пьесе «Горе-злосчастье». В ролях же светских Козельский был плох. Прескверно носил фрак. В «Блуждающих огнях» два первых акта

были неудачны: не было соответствующих манер и нужной элегантности. Но с третьего акта, когда Холмин уже разбит жизнью, превратился в неудачника, опустившегося и изверившегося в себе человека, Козельский был глубоко трогателен.

Актеры не любили играть с Козельским: он был очень требователен и строг. Иногда даже груб. Но — только с теми, кто не любил искусства, был равнодушен к театру, не учил ролей, не трудился запомнить его мизансцены. О, к таким он был беспощаден! […]

Судьба Иванова-Козельского очень характерна для русской дореволюционной провинции.

Козельский не получил образования и, взявшись впервые за «Гамлета», был подавлен грандиозностью вставшей перед ним задачи. Но своей мечты — играть принца датского — не бросил, а с головой ушел в книги, в изучение Шекспира.

И нашлись люди, — конечно, все то же студенчество, — которые работали вместе с молодым актером, помогали ему спускаться в бездонные глубины шекспировского творчества.

Когда роль была сделана, Козельский выступил перед харьковской публикой.

Его первое выступление я не могла, конечно, видеть: это было в 1874 году. Но, судя по отзывам, Козельский в этот период своей деятельности не был еще вполне сложившимся и готовым артистом. Это была молодая, еще не вылившаяся в определенную форму, сила, талант еще не отделанный, не отшлифованный.

И сам Козельский, как рассказывали мне потом актеры, не был доволен своей работой:

— Я роль провалил. Так Гамлета играть нельзя, и пока я его не переучу, не исправлю, — перед публикой в «Гамлете» не выступлю.

Вторично я встретила Козельского в Харькове в самый расцвет его славы. Он играл Гамлета, «своего» Гамлета, с текстом роли, сведенным по целому ряду различных переводов. Он обычно давал суфлеру свой экземпляр пьесы с «рецептами», т. е. с целым рядом приклеенных записочек, содержащих сведенные варианты текста.

Если сравнивать двух исполнителей Гамлета — Дальского и Козельского, то у Мамонта Викторовича внешний рисунок был сделан гораздо интереснее. Но благодаря изумительному голосу Иванова-Козельского публика забывала его неэффектную внешность. В самом тоне его Гамлета была изумительная простота. Никакой декламационной фальши — стихи читал он, как прозу.

Козельский был оригинальный Гамлет. Гамлет — философ. Никакой неврастении, как у других Гамлетов, у него не было.

Я слышала на репетициях, как он объяснял каждую сцену товарищам. Его объяснения не были узкопрофессиональными, актерскими, — нет, он объяснял всей труппе, почему он именно так ставит сцену, а не иначе. Это было точнейшее обоснование каждого слова, каждой фразы, каждой мизансцены.

И вот перед зрителем предстал Гамлет, сомневающийся, разочарованный, порою пылкий даже, но чаще подавленный свалившимся на него несчастьем.

Особенное впечатление производила сцена встречи с тенью отца в первом акте. Здесь в голосе Козельского было так много любви. Лицо его было лицом человека, близкого к умопомешательству. Да, он способен был сойти с ума от тоски по дорогому, так бесчеловечно убитому отцу. И его фраза: «Вот он уходит… ушел…» звучала таким горем, таким отчаянием, как будто вместе с этим дорогим образом исчезло все для бедного Гамлета.

Детали игры Козельского, построенные, в сущности, на глубоких переживаниях, копировали очень многие актеры. Но то, что было хорошо у него, чрезвычайно плохо выходило у копировщиков.

Хорошо Козельский играл также Шейлока. Замечательно проводил он вводную сцену, когда Шейлок находит дом свой пустым. Чудесная деталь! Шейлок возвращается домой. На лице его глубокое спокойствие. Он входит в дом — там ждет его любимая дочь Джессика. Входит, зовет — ответа нет. В его голосе появляется тревога. Она растет. Вбегает в дом, во второй этаж — и убеждается, что Джессики нет. Христиане украли и дочь, и сокровища, и честь его. Раздается отчаянный стон, переходящий в крик подстреленного на-смерть животного. И он выбегает на сцену с рыданием…

***(М. И. Велизарий.** Путь провинциальной актрисы. Стр. 32, 34–37.)*

## *3*

…Некрасивый, он [Иванов-Козельский] под гримом превращался в красавца и чаровал своим бархатистым голосом. Он много трудился, внимательно присматривался к хорошим образцам, изучал Шекспира, но работать все же не умел. У него был симпатичный, теплый русский талант, и ему надлежало,

главным образом, работать в русской драме, а он считал себя актером на классический репертуар, на шекспировские роли. В провинции он упорно насаждал Шекспира и первый заговорил в его пьесах языком глубоко чувствующего сердца. Это была его большая заслуга. Критика его вышучивала, но незаслуженно. Окружающие всю жизнь упрекали его «холопским» происхождением, забывая, что весь русский театр по происхождению «холопский». Я застал целые поколения и семьи актеров, вышедших из крепостных. Милославский, настоящая фамилия его была барон Фридебург, иначе Козельского не называл, как «военным писарем», которым он, действительно, был до театра. Все это отражалось на нервном и впечатлительном Козельском, который в конце концов ударился в разгул и в полном одиночестве и нищете кончил жизнь в сумасшедшем доме.

Такова была доля талантливого русского провинциального актера!

При хороших условиях из него мог бы выработаться очень крупный актер, но тут мешало ему самомнение, которое у многих из нашего брата бывает выше таланта, и постоянно воскуряемый перед ним фимиам лести, комплиментов, незаслуженных, преувеличенных похвал.

В вопросах искусства он считал себя авторитетом и боже упаси, если кто осмеливался делать ему замечание. Я однажды по-товарищески советовал ему оставить певучий тон.

— Вы хотите, чтобы я говорил на сцене языком псковских или олонецких мужиков? — ответил он мне.

— Вовсе я этого не хочу. Но считаю, что русский актер должен хорошо владеть мелодией русской речи и не вносить в нее чуждые ей элементы итальянского или французского говора…

— Я полагаю, что у театра есть свой язык, — язык поэзии!

— Совершенно правильно! — сказал я. — Язык театра имеет свои законы, но основан-то он должен быть на верной русской интонации!

— Бросьте этот разговор! — вдруг неожиданно оборвал Козельский. — Я не ребенок, и меня учить не надо! Я сам знаю, что делаю! […]

Когда приехал Сальвини, Козельский просил Шишкина в дни выступлений итальянца не занимать его и дать ему возможность проследить игру Сальвини. Шишкин пообещал, но потом, увидев, что отсутствие на сцене Козельского отражается на сборах, стал назначать спектакли с Козельским. Тогда Козельский добровольно уплатил Шишкину тысячу рублей неустойки и продолжал посещать спектакли Сальвини. Шишкин, однако,

считал себя не удовлетворенным и опять поставил имя артиста на афишу. Козельский все же не играл. Шишкин оштрафовал его на крупную сумму. Козельский же категорически отказался платить, мотивируя, что искусство для него дороже и что он уже добровольно уплатил тысячу рублей и, таким образом, не обязан более участвовать в спектаклях. Однако мировой судья, до которого дошло это дело, объяснениями Козельского не удовлетворился и постановил взыскать с него в пользу Шишкина наложенный штраф. После этого Шишкин назначил бенефис Козельского, день которого Козельским же был определен заранее, но Козельский сорвал и бенефис. Разъяренный Шишкин предъявил к нему полный иск, чуть ли не в две тысячи рублей. У мирового Козельский держал себя крайне вызывающе, и дело кончилось не в пользу артиста.

***(В. Н. Давыдов.** Рассказ о прошлом. Стр. 343–346.)*

## *4*

Умер Митрофан Трофимович Иванов-Козельский… Кто в России не знал эту в высшей степени оригинальную сценическую силу? Кто не помнит этот странный, лихорадочно-возбужденный, чрезвычайно однообразный, но почему-то пленительный в самом однообразии голос? — голос, которым, как небесным огнем пушкинского «Пророка», Козельский жег и пепелил сердца людей, стекавшихся толпами на представления этого актера.

Могущество дарования Козельского было настолько значительно, что люди изношенные, болезненно-самолюбивые и пресыщенные всем, — и те против желания подчинялись обаянию его игры. Может быть, потом, по выходе из театра, они стыдились своего увлечения и с досады вышучивали Козельского, злорадно преувеличивали его недостатки, представляли себе Козельского грубым, полуграмотным «кантонистом», случайно попавшим в «фавор», но несомненно, что Козельский-актер в минуту своего актерства покорял их, и они не могли не подчиняться стихийному чувству восторга.

Козельский обладал необыкновенной способностью с первой же минуты появления на сцене схватывать, так сказать, за шиворот зрителя и приковывать к себе его внимание до последних слов своей роли.

Говорят, между прочим, что у Козельского не было ничего своего, что он слепо подражал великому старику Сальвини.

Возможно ли это? Сальвини прежде всего и нельзя подражать — это стихия, самим богом предназначенная быть (кажется, без всякого усилия) гениальным актером: громадный рост, громовой голос, с тысячью разнообразнейших нежнейших тонов, а Козельский среднего роста, с небольшими, хотя и своеобразно прекрасными голосовыми средствами; притом Козельский был самолюбив, горд и умен и не мог не сознавать, что всякое подражание отвратительно и жалко. Сальвини просто служил Козельскому материалом для размышления, — той высшей ступенью сценического творчества, к достижению которой Козельский мучительно-пытливо стремился всю жизнь. Кажется, нельзя указать ни одного сочинения вообще по драматической литературе, с которым не был бы знаком, и знаком основательно, Козельский.

Я имел счастье лично знать этого человека и невольно испытывал какой-то сладостный трепет благоговения перед ним. Несмотря на всю его внешнюю суровость, болезненную надменность, молчаливость или несвязную урывчатую речь, в нем кипела пламенным ключом нежнейшая, полная самых тончайших, глубоких чувств и мыслей душа. Нужно только было понять эту душу, суметь подойти к ней мягко и осторожно, а главное — сердечно, не с обычным, пошлым завистливым любопытством, с каким относятся ко всякому таланту, и тогда лишь становилось ясным, сколько художественного чутья и благородного, оригинального ума таилось в этом гордом, с виду столь нелюдимом человеке.

У меня есть письмо Козельского, где он в двух-трех строках весьма красноречиво описывает мне, с каким невероятным трудом досталось ему право быть актером…

«Нужно было служить в военной службе, а тут между тем так властно толкало на сцену, что от невозможности скорее осуществить это — даже травиться приходилось, но забвение, забвение холодным, прежним дням, и мы все-таки понемножку живем на белом свете», — характерно добродушно заключает свое письмо Козельский.

В самом деле, нужно обладать очень большими духовными силами, чтобы, выйдя из бедной крестьянской семьи и прошедши довольно суровую школу прежней военной службы, Козельский мог дойти до степени первоклассного артиста, нередко зарабатывавшего на своих гастролях, в два-три месяца, десять-пятнадцать тысяч.

Военная служба, кстати сказать, очень повлияла на характер Козельского. Во-первых, по причине своей беспредельной страсти к сцене Козельский был очень плохим солдатом, к тому же и

бешеный темперамент крайне самолюбивого, чуткого, тогда еще совсем юноши-Козельского причинял ему много горя, и кто знает, если бы не трогательное чисто товарищеское участие к нему очень влиятельного, известного вельможи (имени которого я не смею назвать), — мы бы лишены были возможности увидеть на сцене это украшение нашего театра. С другой стороны, должно заметить, что необходимый режим военной службы принес Козельскому и немалую пользу: он приучил его к неустанному упорному труду, воспитал в нем железную несокрушимость в борьбе за существование, в борьбе с самим собой и с чудовищными для «непосвященного», трудно допустимыми интригами «кулис».

Особенно чудовищны были эти интриги по отношению к Козельскому. Что представлял собою Козельский в начале своей сценической карьеры? Скромный, застенчивый, бедно одетый, недавний военный писарь с толстыми, красными рабочими руками, — он совершенно терялся среди тогдашних его сотоварищей по сцене, особенно среди большинства фатоватых, крайне самоуверенных, ловко маскирующих свое умственное и всяческое ничтожество «первых сюжетов».

Нередко Митрофану Трофимовичу в то время приходилось слышать: «Ха, ха, вы, господа, не знаете, Митрошка-то — Козельский — наш выходной актерик… как бы думали — мечтает, ни больше, ни меньше, как играть Шекспира… Ха, ха. А лошадь пишет через ять». Само собою разумеется, если бы в Козельском инстинктивно не прозревали чего-то особенного, то, конечно, незачем бы разражаться подобными тирадами.

Актеры, служившие с Козельским, не могли не заметить его глубокого, проникновенного голоса, способного придавать внутреннее значение, повидимому, самой обыкновенной фразе, не могли не заметить его в общем некрасивого, но необыкновенно одухотворенного лица, с тонкими, горько насмешливыми губами и с прекрасным несколько скорбным взором. Этот взор словно носил в себе какую-то роковую тайну, минутами озаряемую каким-то особенным, ласкающим светом. Словно он порывался поведать символически миру что-то неуловимое, но беспредельно родное, такое понятное в раннем детстве и навеки утраченное в зрелые годы…

И тем не менее, Козельский несколько раз был буквально изгоняем из театра — его земной неизъяснимой святыни — и долго, очень долго оставался в тени в качестве второстепенного актера. Меж тем благоговейное отношение Козельского к сценическому искусству было настолько велико, что когда ему в первый раз поручили относительно ответственную роль — он, как

безумный, зарыдал от счастья.

Был ли Козельский оценен при жизни, несмотря на всю его славу в продолжение многих лет и неслыханный материальный успех? Скажу прямо: нет. Козельским в минуты его игры восхищались, даже возводили его в некий культ. Зрители выходили из театра возбужденные, приятно взволнованные, слышались восторженные восклицания.

И вот, тогда начинали шипеть скептики: «военный писарь», «нигде не учился», «не понимает, что играет», и, наконец, «самоучка, самоучка».

***[….]***

Козельский в этом смысле не был образован, он не говорил словами последней книжки популярного журнала, он долго, мучительно долго перерабатывал в своей голове какое-либо образцовое создание литературы и выводил о нем свое самостоятельное заключение. Значит ли это, что Козельский не был образованным человеком? Как мог необразованный человек тем репертуаром, который он играл, потрясать публику? Еще можно допустить, что актер, в силу огромного таланта и прозорливого ума, одаренного тонкой наблюдательностью, прекрасно и верно изобразит бытовые черты соотчичей своего времени, но как играть без большого литературного образования репертуар Шекспира, Шиллера, Гюго, Софокла и т. п., — этого я решительно не понимаю.

Если Иванов-Козельский к каждой своей роли подходил с крайней самостоятельностью, то это не следует считать признаком его невежества. Про Козельского не раз говорили: «В Европе вот даже самые знаменитые артисты придают огромное значение каждому замечанию образованного режиссера, серьезно обдумывают каждое слово известного театрального критика, а наш Козельский, этот зазнавшийся писарь, хочет быть умнее всех…» Но это неправда. Козельский отлично понимал, что образованный режиссер, критик и простой чуткий и развитый человек имеют великий смысл, но только как советчики, как сознательные показатели выдающихся достоинств и недостатков, но отнюдь не как пособники при творчестве художника (чего так хотят некоторые наши русские рецензенты). Дело режиссера, критика заключается, преимущественно, в суждении о результатах работы. Самый же процесс художественного творчества должен всецело принадлежать только художнику. Иначе уничтожится всякая индивидуальность, всякая

оригинальность.

Козельскому верили, что он именно то лицо, какое изображает на сцене. Как он это делал, — нельзя объяснить: творчество потому и творчество, что вполне самостоятельно, свободно; неизвестно, как приходит, и также как и куда внезапно уходит, нередко в самый, повидимому, разгар играемой роли. Вот почему иногда бывали случаи, что Козельский играл, как самый обыкновенный актер. И эту естественнейшую черту актерского дарования, по какому-то необъяснимому заблуждению, считают обыкновенно признаком необразования, недостатком работы. Ведь кажется, чего проще: как истинный поэт не может всегда писать стихи, так и истинный актер не может всегда играть, и насилование того и другого порождает скуку, общие места. Несмотря на это, нам с торжеством указывают на то, что писал о сценическом искусстве Дидро. Я допускаю, что многое шумное, пожалуй, пошло-красивое, благодаря уму, такту, науке казалось иногда творчеством, но это только в первую минуту: малейшее внимание сердца обнаруживало истину, и вместо творчества, оказывалась скучная риторика, нашедшая себе место в нынешней театральной школе, тогда как собственно школы-то (т. е. разумею яркую самобытную духовную окраску игры, полнейшую гармонию между внутренним содержанием роли и ее внешним выражением) и выученных актеров нет и быть не может, ибо у нехудожников в искусстве и литературе внешнее выражение внутреннего содержания всегда придумывается, отчего невольно получается шаблон. В сценическом, по-моему, искусстве теории и быть не может, если хотите — актер, как и поэт (эти способности, по-моему, очень родственны) сам себе теория, так как он играет на своей душе, кладет кисти и краски на готовый живой материал своей души, тайны которой известны только ее обладателю. Актер, как и поэт, есть уже слаженный оркестр, который ждет только вдохновения, чтобы разлиться в мощных гармонических звуках. По крайней мере, такое определение слова «актер» ярко и необыкновенно выразительно подтверждал собою Иванов-Козельский: он именно в минуты вдохновения весь разливался в мощных, гармонических звуках.

… В большую вину ставится Козельскому его, якобы, невежественное отношение к тексту играемых ролей. Это тоже значительно преувеличено. Козельский благоговел перед каждой строкой своей роли, и если решался кое-что сократить и выпустить, то всегда на это находил веские основания. Он как бы прозревал, что истинный актер, не противореча в основных чертах внутреннему миру данной роли, непременно должен быть свободен, оригинален во внешних проявлениях ее; в противном

же случае получится лишь простое заучивание текста с подобающими по смыслу жестами, т. е. иллюстрация роли, а не воплощение ее. Исторически известно, что истинные актеры никогда рабски не подчинялись авторам, а напротив, в смысле творчества, соперничали с ними, нередко отгадывая своей игрой такие глубокие духовные движения изображаемого образа, какие автором, считаясь малозначащими, — едва намечались. Отсюда законность, необходимость столь ненавистных автором актерских сокращений утомительных мест или даже прямо выбрасывание резко несоответствующих черт данного характера. Можно почти с уверенностью сказать, что если бы было совершенно запрещено хотя в чем-нибудь противоречить авторам, тогда бы не было ни одного актера-художника, т. е. актера, играющего преимущественно по вдохновению, которое, по вековым наблюдениям, не только не искажает автора, а, напротив, делает его произведение еще более блестящим, более глубоким. Случается, что актер изучает роль, чувствует где-то далеко в сердце духовное родство с ней и задолго, еще не играя на сцене, уже рисует в фантазии образ во всех мельчайших подробностях, начиная с характера голоса, лица, цвета волос, глаз и кончая уже какой-либо пуговицей. И вдруг беда: он с ужасом замечает, что в данной роли есть такие черты, которые совершенно уничтожают уже составленное представление и производят впечатление как бы болезненного нароста или недосмотра, или просто являются результатом небрежности, неграмотности переписчика.

Таким образом, актеру остается или отказаться от роли, которой он, быть может, принес бы художественную пользу зрителю и редкое наслаждение себе, или выбросить из данной роли несоответствующие черты.

Да не покажутся слова мои «образцом актерского самомнения», но я все-таки осмелюсь заметить, что все сказанное сейчас особенно применимо при изучении даже величайшего из поэтов — Шекспира. Известно, что, при жизни Шекспира, его драматические произведения не были напечатаны. Когда Шекспир умер, — рукописи его попали в руки актеров враждебного ему лагеря и сухих педантов вроде Бен-Джонсона, которые, конечно, с ним не церемонились, исправляя, дополняя или сокращая все то, что им почему-либо не нравилось. Впоследствии, когда поняли неисчерпаемое значение этого полубога, настоящим ученым, знатокам поэзии и образованным добросовестным актерам предстоял гигантский труд разобрать и решить, что в произведениях Шекспира шекспировское и что наносное.

Считая, конечно, кощунством делать какое-либо сближение

между неизъяснимым гением Шекспира и дарованием Козельского, тем не менее дерзаю сказать, что в оценке их есть некоторая доля сходства. Как в Шекспире потому только, что он был самоучка и актер, некоторые до сих пор не хотят признать творца «Гамлета» и т. д., так и в Козельском за то, что он бывший военный писарь, многие не хотели видеть очень большого актера и изыскивали всякие основания для подтверждения этого, так, например, ему ставили чуть ли не в преступление его действительно очень заметную субъективность при изображении ролей, т. е. что он многие роли освещал не всегда согласно с духом ее, а сообразно со вкусом и настроением своей собственной личности. Это, конечно, крупный недостаток Козельского, но Боже мой, кто из русских актеров в этом не виноват?

Здесь, кстати, необходимо сделать различие между субъективностью и индивидуальностью. Недавно в «Новом Времени» была помещена моя заметка «Кое-что о театре», где между прочим слова субъективность и объективность вызвали недоразумение. Осмелюсь остановиться на этом и попытаюсь, насколько смогу, разъяснить его. Субъективность, по-моему, это сумма чисто личных черт характера и особенностей сердца, яркие признаки которых, например, у сценического художника всегда заметны даже в таких ролях, коим эти признаки совершенно чужды. Индивидуальность же — это весь человек, со всеми свойствами его физического и внутреннего мира, как то: ум, образование, сфера его деятельности, способность воображения и фантазии. И чем индивидуальность ярче, сложнее и в то же время обособленнее, при всем духовном разнообразии, тем она объективнее, и чем индивидуальность бледнее, мельче и однообразнее по внутреннему содержанию, хотя бы свежесть чувства и способность искреннего увлечения были ей отпущены с избытком, тем она субъективнее. Яркий пример этому — Козельский. Козельский очень глубоко чувствовал и благодаря этому возбуждал самые лучшие мысли, но однообразие его внутреннего содержания давало ему материал, главным образом, для изображения лишь современных людей. Тогда как, если бы Козельский отличался еще и объективностью, ему было бы в одинаковой степени доступно изображение героев разных эпох и разных национальностей, т. е. высшая степень перевоплощения.

Образ и слава актера, увы, исчезают вместе с поколением, к которому он принадлежал, по выражению Кина. Вот почему, оставляя в стороне отвлеченные и теоретические рассуждения, я для выяснения артистической личности Козельского скажу несколько слов о том, чем был серьезный трагический репертуар в провинции после главных сил ее — Милославского и Рыбакова

и чем он стал в руках Козельского.

Начну с того, что если такой огромный талант и ум, как Милославский, мог ограничиться, играя Гамлета, переводом Полевого (перевод по языку и в некоторых местах необыкновенно проникновенный, образный, но в общем — чрезвычайно сокращенный и прямолинейный) и с любовью культивировать мелодраму, то что же представляло большинство последователей Милославского и Рыбакова, лишенное их артистического чутья, вкуса и части того романтизма, который был завещан им Мочаловым, — того романтизма, которому, в лице Мочалова, отчасти обязана и русская литература.

И вот, на распутье между новым и старым направлением искусства, в провинции является Иванов-Козелъский, который, чистосердечно можно сказать, после великого Щепкина — первый из русских актеров в провинции показал, что такое художественная простота, и ревниво отделил ее от грубой естественности.

Сколько труда и какого труда положил он на изучение хотя бы того «Гамлета», над которым он особенно работал всю свою жизнь. По целым ночам, в сообществе людей, прекрасно знающих английский язык и литературу о Шекспире, Козельский сличал между собою все существующие переводы Гамлета, читал и перечитывал все сколько-нибудь относящееся к Шекспиру и вообще художественной области. Вот как готовился человек для сцены. В сцене, например, на кладбище Козельский иногда возвышался почти до гениальности. Припомните, с каким неподражаемым изяществом, с какой трогательной музыкой в голосе Козельский умел придать мировое значение этой траурной сцене на безмолвном кладбище. Его восклицание — «увы, бедный Иорик» — и затем нежный, неизъяснимо пленительный переход к словам: «я знал его, Горацио… Ах, этот человек был с дивной фантазией и бесконечным юмором…» Каким благородством вспыхивало в это время его лицо, каким чистым, ангельским блеском горели в это время его глаза, как мягки и красивы были в этой сцене его жесты, как шли они к его небольшой фигуре с небрежно наброшенным плащом.

Сцена на кладбище в исполнении Козельского освещалась каким-то неземным сиянием, примиряла человека с неизбежностью смерти, неумолимо ясно показывала всю пустоту и греховность земной жизни и, в то же время, благодаря общей поэтической окраске его исполнения, рождала самые загадочные, самые неожиданные мысли о нашем несомненном родстве с тем, что так далеко на небе, к чему мы жадно стремимся в продолжение многих, многих веков. Одна эта сцена есть уже

великая заслуга Козельского.

А сколько Иванов-Козельский объяснил своей игрой сомнений, неясных предчувствий нашей родной русской жизни. (Жадов — «Доходное место», Холмин — «Блуждающие огни».)

Прости же, для лучшей жизни, хороший Митрофан Трофимович — живая школа труда, предоставленная себе и, несмотря на страшные преграды, сумевшая пробиться из тьмы к свету. Прости, милый Андрюша Белугин! Какую богатырскую, русскую душу рисовал ты в этой роли, благородный артист. Сколько было непосредственной, детской чистоты, славянской неподкупной удали, простого, некнижного, но глубокого ума и рыцарства в твоем Андрюше Белугине. Казалось, все лучшие стороны славянской расы, как в зеркале, показывал в этой роли Иванов-Козельский.

Не менее прекрасно и глубоко играл Козельский и Кина и Франца Моора. Кин, например, по своей натуре имел много общего с Козельским. Я видел в этой роли Росси и Барная (у последнего эта роль считается лучшей во всем репертуаре), но сцена в таверне и сцена в уборной с Еленой и затем во время представления в роли Кина Козельский был гораздо выше и Росси и Барная — Козельский в этих сценах именно был Кином. Нужно было видеть Козельского в этих сценах, чтобы понять, что я хочу сказать. В эти минуты в его исполнении было совмещено все, чем отличается такая натура, как Кин — и обаятельная артистичность в самой грубости, т. е. изящное обнажение самого своего негодования и оскорбленного самолюбия, борьба чувственности с досадным смущением бывшего акробата пред красотой и саном дамы, дарившей ему свою любовь, и бессознательная гордость великого человека. Тогда как Росси и Барнай лишь ловко притворялись в этой роли Кином по тексту Дюма.

Но более всего выразился трагический талант Козельского в роли Франца Моора («Разбойники» Шиллера). Смело можно сказать, что в этой роли Козельский был таким же почти образцом сценического искусства, как Росси в короле Лире, старик Сальвини в Отелло.

Известно, что «Разбойники», как раннее произведение Шиллера, в чтении по чрезмерной преувеличенности основного тона пьесы производит неопределенное впечатление, но Козельский силою таланта делал из роли Франца прямо титаническую фигуру. Сцена перед смертью Франца была вершиной актерского творчества.

Вот анфилада комнат, на сцене какой-то зловещий полумрак, большая пауза, зрители до-нельзя наэлектризованы предыдущими, превосходно сыгранными сценами; все точно

замерли в страшной тревоге. Далеко еще за кулисами раздается этот клокочущий голос Франца — Козельского; вот уже на сцене, точно гонимая ветром, растерянная, дрожащая всем существом фигура Франца — Козельского, держащего в обеих руках зажженные канделябры; вот он пугливо передает канделябры слуге, закрывая свое лицо горностаевой шубкой, и с видом полного изнеможения бросается на кушетку и безумно глядит в пространство воспаленными глазами; публика невольно застывает от ужаса при виде этого нездешнего, бледного, как изображение смерти, лица, с искривленным от тайных страданий преступника ртом. Наконец, бледные, мертвые губы зашевелились, и полилась тягучая, режущая сердце, речь. Это Франц — Козельский рассказывает Даниэлю свой сон (место у Шиллера, от которого не отказался бы и сам Шекспир). И Козельский так гениально играет это место… Так и казалось, что вот-вот сейчас земля затрясется, солнце померкнет, и все обратится в хаос и не будет больше ни зла, ни добра на свете и что люди вполне достойны за свои грехи бесследного уничтожения. Кощунственная молитва Франца в своеобразной окраске Козельского получает совсем другой смысл — смысл примирения даже с таким злодеем, как Франц. Как этого достигает Козельский, я бессилен выразить… Это и есть секрет художественного творчества.

Покойной ночи, милый принц! Пусть хор
Небесных ангелов твой мирный сон
Своей святою песней услаждает.

Почтим этими великими словами из «Гамлета» память Митрофана Трофимовича Иванова-Козельского.

***(Н. Россов.** Журнал «Театр и Искусство» № 7, 1898, стр. 140–142; № 8, 1898 г., стр. 140–142, 160–161.)*

## Фанни Козловская

***(1850–1878)***

… Две сестры Козловских (Петренко), дочери петербургского суфлера Петренко, занимали видное место в труппе. Старшая,

Ольга Федоровна, которая и теперь еще пользуется известностью в провинции, была красивая девушка с прекрасным контральтовым тембром голоса. Играла героинь.

Младшая, Фанни, была чем-то феноменальным по дарованию. Это было само обаяние и в жизни и на сцене!.. Каждое ее движение было исполнено какой-то целомудренной грации; ее несильный голос был мелодичен, как мендельсоновская музыка!.. Внешне она была только миловидна: небольшого роста, но зато обаяние внутренней красоты было в ней неотразимо!.. Влюбиться в нее всякий мог безумно, но раз кто узнавал, что она уже невеста Лисовского, — бурное чувство исчезало без следа и заменялось глубокой преданностью и уважением.

Вася Белый, будучи в нетрезвом виде, завидя ее издали, тотчас же уходил. Циник Ральф никогда не позволял себе ни единой двусмысленности в ее присутствии. Стоило появиться этому дивному существу, — настроение всех немедленно менялось: нескромные разговоры замолкали, даже позы становились более скромными. […]

На сцене эта женщина была так же обаятельна, как и в жизни. Что-то необъяснимое приковывало к ней внимание зрителей. Была какая-то неотразимая сила в этом слабеньком голоске, в этом небольшом, нервном личике, в этих мягких, грациозных движениях. Играла она водевили и драмы. В водевилях была весела и наивна, в драмах — бесконечно трогательна. Трогательность эта была не юношеская чувствительность, которая ошибочно зачастую принимается за темперамент. В то время на русской сцене царил Дьяченко, породивший своим репертуаром целую плеяду бездарных ingenues, которые благодаря слезливой чувствительности и жалостным словам, переполнявшим роли разных Машенек и Сашенек, получали от наивной публики патенты на «таланты» и которые, в сущности, ни на какой серьезный актерский труд способны не были. О таковом труде в пьесах Дьяченко не могло быть и речи, так как в этих пьесах изредка только попадались намеки на характер, в большинстве же случаев давались только эффектные положения и хлесткие слова. Когда же такому «патентованному таланту» приходилось вдруг сталкиваться с живыми лицами Островского, Писемского и Потехина, они немедленно выказывали всю свою актерскую несостоятельность. В каждой пьесе Дьяченко — непременно угнетенная и страдающая Сашенька или Варенька, исполняемая специалисткой — «нытиком», и актер на (роли) добродетельных балбесов, каковой тоже имелся в каждой его пьесе. Это были своего рода Коломбина и Пульчинелло, встречаемые также неизменно в итальянской народной комедии.

Вслед за появлением Дьяченко неизбежно явились и актеры только на выгодные роли. В каждом новом городе такие актеры для первых трех своих дебютов назначали непременно роли таких добродетельных балбесов, и таким порядком спектакля три шли за актеров, а дальше — тпру!..

Провинциальная публика, да и сами актеры того времени так мало знали образцовую драматическую литературу, что преспокойно услаждались такой дребеденью; если кто читал «Гамлета» и знал, что есть еще и «Отелло», тот считал себя знакомым с Шекспиром; кто же в придачу пробежал хоть разок еще и «Макбета» и «Лира», тот уже прямо мнил себя знатоком Шекспира.

Наивность актеров и публики доходила до того, что в пьесе Дьяченко «Современная барышня» еврей говорит большой монолог, текстуально верный с монологом Шейлока, и актеры играли, а публика слушала и аплодировала, веря, что это монолог сочинения Дьяченко. Сам же Дьяченко беззастенчиво принимал все эти аплодисменты на свой счет и преципично подписывал свою фамилию под монологом Вильяма Шекспира.

***(А. П. Ленский.** Статьи, письма, записки. «Academia», М.—Л., 1935. Стр. 64–67.)*

## Н. К. Милославский

***(1811–1883)***

### *1*

Наш провинциальный театр в лице его деятелей, несомненно, создался из крепостного состояния. Я могу засвидетельствовать, что в 50-х годах прошлого столетия большинство актеров, в особенности старики, были крепостные или откупившиеся от помещиков на волю, иные были на оброке, т. е. платили помещику ежегодно назначаемую им сумму. Молодежь были дети крепостных. Все интересующиеся историей нашего театра знают, что русские баре XVIII и первой половины XIX столетий славились устройством крепостных трупп. Назову по фамилии некоторых из них. Известный князь Шаховской в Нижнем-Новгороде, Каменский в Орле, Панчулидзев имел свой крепостной

превосходный оркестр из восьмидесяти человек. У него был капельмейстером известный Иоганис и многие другие. Наш крепостной народ оказался настолько талантливым и способным к сцене, что из него в скором времени образовался прекрасный кадр деятелей драмы, оперы и балета. В конце концов баре проживались, барские затеи рушились, доморощенные артисты шли в продажу или пускались на оброк. Многих из них, подаровитее, публика подпиской откупила от владетелей. […]

Могли ли они, еще близкие к рабству, отстаивать свои человеческие права? Могло ли тогдашнее общество признать в Ваньках, Васьках, Петрушках, Агашках, Варьках человеческое достоинство? Актеры еще дрожали перед барами и начальством. Общество смотрело на деятелей сцены только как на шутовскую забаву. И вот в это время и явился в провинции Ник. Карл. Милославский. Судьба его послала на защиту бедного раба-актера. В его лице явился живой протест обществу, которое так презрительно относилось к деятелям сцены. Вообразите: на сцене появился дворянин, с лоском говоривший по-французски и по-немецки, красавец, при том талантливый и предшествуемый легендами о приключениях, которые, если описать, то, право, хватило бы не на меньше томов, чем романы Александра Дюма во вкусе «Трех мушкетеров».

Спрашивается, как же он протестовал против общества? Смехом, товарищи, смехом — как говорит Н. В. Гоголь. Он вышучивал общество сатирой, смысл которой всегда был таков, чтобы показать обществу, что настоящий актер есть деятель, достойный уважения, а актерам, — чтобы они не забывали, чему они служат, и держали бы свое знамя высоко.

…Для антрепренеров-грошевиков Н. К. был бич. Чего только он с ними ни проделывал!

***(П. М. Медведев.** Воспоминания. Изд. «Academia», Л., 1929, стр. 136–137, 138, 143.)*

## *2*

… Приехал в Орел знаменитый Милославский. Так перед ним даже старые актеры благоговели, а публика прямо носила на руках. Переиграл он все свои роли, и Гамлета, и Фердинанда, и Кречинского, и Велизария, и Дон-Сезара. Но как играл! Бывало, если не играешь на сцене, стоишь в кулисе и восторгаешься и учишься, учишься без конца! Подмечаешь каждый штрих, постигаешь дух, который руководит работой художника,

запоминаешь уместные и правдивые эффекты, кое-что критикуешь, от многого приходишь в восхищение! Разве могут даром при таких условиях проходить гастроли? Конечно, нет! То, что отвечало моей актерской душе, моему артистическому складу, впитывалось моим дарованием, всасывалось и растворялось. Хотите, назовите это артистическим заимствованием. Влияние его на молодежь, несомненно, плодотворно и чем сильнее, богаче почва, на которой растет дарование, из которого оно извлекает соки, тем пышнее и красивее будет рост и цвет молодого таланта. […]

Как артист Милославский оставил в моей памяти благоухающие воспоминания. Какой это был мастер! Как жаль, что до сих пор нет его биографии, описания его замечательной деятельности. Искусство его было проникнуто изяществом, благородством сценических приемов. Так русские актеры до него в провинции не играли. Его игра напоминала скорее игру французских актеров. В ней было много живописности, блеска, пышной театральности, украшений, без которых театр скучен и начинает напоминать житейские будни. Надо всегда поэтизировать свою игру. Вот этого у Милославского было в достаточной мере. Замечания его актеры ценили. Он был чужд гастролерской спеси и не оберегал своих успехов, как это делали другие гастролеры. Наоборот, каждому старался показать что-либо интересное, выгодное даже с точки зрения внешнего успеха…

***(В. Н. Давыдов.** Рассказ о прошлом. «Academia», М.—Л., 1931. Стр. 228–230.)*

## *3*

С появлением Милославского на первой репетиции «Графини Клары д'Обервиль», т. е. ровно с того момента, когда он произнес фразу Жоржа Морица: «ровно двенадцать, я не опоздал», сцена Харьковского театра встрепенулась, ожила, сейчас же многие поняли, что репетировать следует так, как играть, т. е. как репетирует Милославский, а не мурлыкать на репетиции себе под нос, как это делалось раньше. Кто этого не понял, или вернее не хотел понять, того **попросил** Милославский.

Задетые за живое артисты не пожелали ударить лицом в грязь, подтянулись разом; заработал всякий, заработал, насколько позволял ему его талант и артистическая жилка. Кто видел, у того навсегда останется в памяти, например, хоть представление

драмы Николая Алексеевича Полевого «Уголино» в следующем составе: Уголино играл Н. Х. Рыбаков, Нино — Н. К. Милославский, Руджиеро — И. И. Лавров, Веронику — Е. Б. Шмидгоф, Януарию — Ф. Г. Бабанин, Гонзаго — Н. И. Арди. Харьковские актеры и люди, стоявшие близко к театру, к числу которых принадлежал Сергей Иванович Турбин, называли подобное представление «травлей». Действительно, это была травля в полном смысле слова — состязание артистов на сцене за пальму первенства. Харьков с тех пор, как Млотковский построил в нем театр при антрепренерах: Млотковском, Зелинском, Петровском, Львове и до Щербины включительно, всегда имел на своей сцене блестящие труппы. Одесса, Киев, Казань, университетские, т. е. первоклассные города Российской Империи, не имели в то время таких трупп. Харьковцы дорожили хорошими артистами; артисты, послуживши в Харькове, надолго оставались в нем, оставляли его только для столицы. В Харькове есть артистический угол на кладбище, перед которым харьковцы благоговеют. Там лежат останки знаменитых артистов: Дранше, Соленика, Владимирова, Громова, Микульской, Ладиной, Бобровой и других артистов, которые были бы украшением любой столичной русской сцены, и вот на этом состязании харьковская публика никому из трех не могла отдать предпочтения. Соперничали, собственно говоря, трое: Рыбаков, Милославский и Лавров, но и остальные роли были выполняемы артистически.

Я ничего подобного не видал: это был драматический концерт; овациям, восторгам публики не было конца. Милославский был виновником этого представления; единственно он задел за артистические струнки Рыбакова, Лаврова, так как месяца за четыре до приезда Милославского пьесу «Уголино» ставил в свой бенефис актер Раштанов (приезжавший из Петербурга в Харьков для практики и уехавший ни с чем), играя сам Нино, и так был плох в этой роли, что парализовал игру Рыбакова и Лаврова, и пьеса торжественно провалилась. Подобное состязание бывало во всех пьесах, где появлялись Милославский вместе с Рыбаковым. Публика начала ходить в театр, сборы усилились до maximum'а. До тех пор труппа Харьковского театра под режиссерством Выходцева действовала на сцене исподволь, апатично, разнузданно, а между тем тогда служило много хороших актеров. Милославский своей энергией сразу поднял театр на высший уровень: все проснулось и собрало свои наличные силы; это было отличительное свойство Милославского пробуждать все и вся для процветания театра и, пробудивши раз и поставивши сцену на известный уровень, он держал ее до конца с одинаковой энергией. После нескольких

спектаклей, сыгранных Милославским с колоссальным успехом при полных сборах, директор Щербина пригласил его на службу на весь сезон по 115 рублей в месяц и чуть ли не каждый месяц бенефис. 115 рублей Милославскому и вообще ничтожность жалованья, получаемого артистами в Харьковском театре при директоре Щербине, стоили последнему потери директорства в Харькове навсегда, конечно, благодаря Милославскому; а каждомесячные бенефисы несколько скомпрометировали его, вызвали страшный шум в городе и в особенности в «Харьковских Ведомостях», что последним послужило в пользу, так как из 600 городских подписчиков в один месяц подписка достигла до 2 тысяч. Щербина примкнул к Милославскому, режиссер пригнулся под ним же. Уважаемый Сергей Иванович Турбин, страстный любитель и защитник театра, стал с редактором «Ведомостей» г. Щитовым во главе противников Милославского. Тогда я был юн, не понимал, в чем дело, воочию публично задевал Милославского; теперь же, убедившись двадцатилетним опытом актерской жизни, я нахожу и постараюсь доказать, что Милославский был прав.

*(«Суфлер», 1882 г., № 9, стр. 3.)*

## П. Н. Орленев

***(1869–1932)***

…Орленева ждали у нас в театре с особенным волнением.

С тем же волнением, но совсем особого порядка, ждала Орленева и я. За два года до этого в Екатеринославе мне пришлось видеть этого актера в «Преступлении и наказании». Мы были потрясены его игрой.

Не могу забыть сцены у следователя. Это было чудесное соревнование двух мастеров — Орленева и Кондрата Яковлева — в художественной отделке деталей, в тонкости интонационных переходов, в темпах. Здесь была борьба человека за жизнь, борьба с опасным, хитрым противником. Вот Раскольников слабеет, теряет спокойствие, зажмурив глаза, падает в пропасть. Следователь — Кондрат Яковлев — превращается в кошку. Стремительно бросается вперед, хватает мышь и… снова прячет когти: ему хочется еще поиграть. У зрителя захватывает дух: вот-вот придушит.

Но жуткие видения проходят, и перед вами снова представитель закона и отчаянно защищающий себя преступник.

Вы переживали ужас и в то же время острое наслаждение высоким творчеством двух мастеров русского театра.

Орленев приехал, и с первой же репетиции завоевал симпатии наших актеров.

На этот раз мне пришлось не смотреть из партера на игру Орленева, а самой играть с ним: Грушеньку — в «Братьях Карамазовых», Соню — в «Преступлении и наказании», Марфиньку — в «Горе-злосчастье», Катерину — в «Грозе» и Любу — в «Обществе поощрения скуки».

За два года беспрерывных гастролей его яркий талант не потускнел, его пламенное вдохновение не иссякло. Напротив, все это было заключено теперь в прекрасную оправу тонкого актерского мастерства.

Идет «Преступление и наказание». Сцена в комнате Сони.

Измученный Раскольников приходит сюда в надежде найти минутное успокоение, а может быть, и прочесть в глазах этой девушки оправдание. Как хорошо было бы рассказать здесь о своем преступлении! Но нет сил произнести последнее страшное слово… Он впивается взглядом в глаза Сони:

— Поняла?

И выражение глаз у Раскольникова — Орленева такое трагическое, что я, Соня, не вижу перед собой актера, прекрасно изображающего тяжелое и сложное переживание героя. Я так потрясена признанием убийцы, что мне страшно оставаться с ним на сцене… нет, — с глазу на глаз в моей комнате. И я чувствую, как моим страхом заражается весь зрительный зал…

Я много видела чудесных актеров, со многими играла, но никто в такой степени не захватывал меня своим вдохновением, как Орленев.

Но он не был только актером «нутра»: каждая фраза, каждое движение говорили о его громадной технике. И какой актер нутра смог бы так прочесть огромный монолог свой, чтобы публика и актеры, затаив дыхание, следили за каждой его фразой? А в первом акте «Братьев Карамазовых» все присутствующие в театре именно так слушали Орленева, боясь проронить из его бесконечного монолога хотя бы одно слово. Тут, если мастерство актера не на должной высоте, — не поможет никакое вдохновение. Здесь каждое слово должно было подвергнуться самой тщательной обработке мастера. Это — прежде всего, а затем уже оно переходило в лабораторию возвышенных чувств и, согретое ими, преподносилось зрителю. И потрясало его глубиною мысли и мастерством.

В сцене «Мокрое» («Братья Карамазовы») Орленев совершеннейшим образом преображался. Я с удивлением смотрела на человека, широко шагающего по сцене, и думала:

— Да подлинно ли передо мной Орленев? Тот самый Орленев, с которым я вчера еще играла Соню?

Столько бесшабашной удали было в каждом жесте Дмитрия Карамазова. И столько… отчаяния.

— Грушенька, что я с тобой сделал?!

Эти простые слова Орленев произносил с такими надрывными интонациями, что за ними следовала неизбежная реакция зрительного зала.

А через два дня по сцене двигался, стараясь не шуметь, маленький, кроткий, забитый чиновничек. Чрезвычайно нежный к жене и заискивающий перед начальством… Само олицетворение «Горя-злосчастья».

И, глядя на этот несчастный человеческий комочек, трудно было представить подлинное лицо актера, два дня тому назад изображавшего бесшабашно-удалого с больным надрывом Дмитрия Карамазова. Это были два сценических образа, совершенно не похожих друг на друга.

Иногда Орленев, пользуясь своей богатейшей техникой, доводил ту или иную эффектную деталь до грани дозволенного в театре, вызывал у зрителей отвращение и ужас. Так было и в «Горе-злосчастье».

Перед спектаклем Орленев зашел ко мне в уборную, уже загримированный и одетый:

— Когда сбросите с меня платок, не пугайтесь, Мария Ивановна…

А мы с ним условились так: в последнем акте он, мой брат, ложится на кушетку и просит меня покрыть его черным платком. Его знобит, он в последнем градусе чахотки. Агонию смерти публика, таким образом, не видит.

Но, когда я сдернула платок, то в ужасе отшатнулась. Передо мной было искаженное предсмертными судорогами лицо, мертвый оскал и отвратительно вывалившийся язык. В публике — крики ужаса.

***(М. И. Велизарий.** Путь провинциальной актрисы. «Искусство», М.—Л., 1938. Стр. 192–196.)*

**Н. П. Рощин-Инсаров**

… Другая хорошая постановка — «Горе от ума?» со знаменитым в России Чацким — Рощиным-Инсаровым. Он рассказывал, что работал над Чацким целых два года. Мне пришлось играть со многими Чацкими: Южиным, Дальским, Самойловым. Но Рощин-Инсаров, намой взгляд, в этой роли был выше всех. Таких деталей, такой кружевной отделки образа ни у кого из них не было.

Его Чацкий глубоко любит Софью. Вот, например, как он играл сцену 2-го акта с Фамусовым и Скалозубом. Чацкому надоедало слушать их глупости, — он, взяв шляпу, шел к двери и за своей спиной слышал фразу Фамусова:

Иль у кого племянница есть, дочь…

Рощин резко поворачивается. Насторожился. Мелькнула мысль: Фамусов хочет отдать любимую им девушку этому идиоту Скалозубу. Кладет шляпу. Идет на авансцену. Чувствуется, что он закипает негодованием. И фраза: «А судьи кто?» и весь монолог Чацкого становится совсем понятным в устах негодующего Чацкого. Никакого резонерства и празднословия. Он весь наполнен чувством протеста глубоко любящего человека.

А его монолог в последнем акте, его фраза: «Мечтанья с глаз долой, и спала пелена!»

Чувствовалось, что все мечты о Софье, о счастливой любви, — все исчезло, пелена сброшена, глаза открыты на всю гнусность окружающего.

Только в исполнении Рощина становилось понятно, почему у Чацкого вырывается порою в отдельных фразах «вся желчь» его и «вся досада». Ведь именно ум приносит ему горе. Умный Чацкий, не люби он так сильно, не стал бы тратить своего красноречия и разбрасывать жемчуг своего ума перед ничтожными людишками, составлявшими «светское» общество Москвы. Так Рощин-Инсаров своей трактовкой Чацкого давал ответ на известное критическое замечание Пушкина, который сказал: «Первый признак умного человека — с первого взгляда узнать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подобными». Чацкий Рощина ошибся только в Софье, все остальное было продиктовано постигшим его разочарованием в любимой девушке, любимом человеке. Чацкий — Рощин был уверен в Софье, с которой он провел все свое детство. Он считал Софью выше окружающих и,

ослепленный любовью, думал, что она понимает его, она также презирает пошлость окружающих ее. Его разочарование в Софье было передано Рощиным-Инсаровым изумительно. И, насколько я помню, только им одним. У Рощина Чацкий был живой человек, а не ходячая мораль, не ментор, неизвестно почему поучающий всех и говорящий при всяком случае громкие слова.

***(М. И. Велизарий.** Путь провинциальной актрисы. «Искусство», Л.—М., 1938. Стр. 105–107.)*

## М. Г. Савина

***(1854–1915)***

### *1*

Судьба мне улыбнулась: я первый, с которым М. Г. Савина выступила на сцену, будучи 6-летней девочкой, один из немногих, который был на ее дебюте в Петербурге 9 апреля 1874 года, и один из множества, который в течение 25 лет восхищался ее прекрасным талантом.

В 1860 году в г. Одессе сформировалась русская драматическая труппа под главенством известных тогда провинциальных артистов: П. А. Никитина и Е. А. Фабианской. Директором театра был актер-любитель, умный и образованный человек, А. В. Самойлов, брат знаменитого В. В. Самойлова. В состава этой труппы, где числился и я, входил на вторые роли Гавриил Николаевич Стремлянов с женой Марией Петровной; у них были две очень маленькие и хорошенькие девочки: Маня 6-ти лет и Леля 3-х лет.

Если шла пьеса, в которой Мария Петровна не была занята, то в закулисной ложе на коленях у матери можно было видеть ее детей, с большим вниманием смотревших на сцену.

Поставили как-то пьесу «Нашествие иноплеменных», в которой я играл роль помещика, отца многочисленного семейства — чуть ли не 12 детей.

Среди моих сценических «детей» были также Маня и Леля Стремляновы. Я, со всеми своими чадами, приезжаю в гости к моему соседу; Лелю держу на левом плече, а Маню правой рукой.

Помню, как сейчас, этот вечер. Перед выходом Мария Петровна Стремлянова, обращаясь к своим детям, говорит: «Смотри же, Леля, сиди смирно и, чтобы не упасть, правой ручкой обними дядю за шею… А ты, Маня, возьми дядю за руку и помни, что я тебе говорила. Будь умницей. Сделай такой вид, будто он настоящий твой папаша и будто ты его крепко любишь. Поняла меня?»

— Ах, мама. Конечно, поняла, — бойко ответила девочка.

Вышел я на сцену с целой ватагой. Леля, обняв меня за шею, смирно сидит; другие, постарше, испуганно смотрят на меня и на публику. Вдруг чувствую, что правую мою руку крепко сжимает маленькая детская ручонка. Забыл я совсем — кто из детей, с какой стороны. Оборачиваюсь и вижу: прижавшись ко мне, стоит Маня и смотрит на меня с такою любовью, такими чудными, добрыми и любящими глазами.

Я был поражен: это была настоящая игра.

Это был первый сценический шаг М. Г.

В 1861 году на сцене Одесского театра была поставлена старинная пьеса «Днепровская русалка», и Манечка Стремлянова выступила в этой пьесе в роли Русалочки.

С большим выражением, с настоящей мимикой, с глазками то детски улыбающимися, то ребячески-суровыми, спела она куплеты: «Мужчины на свете, как мухи к нам льнут» и т. д. и т. д. Это было обворожительно. Пьеса часто повторялась и делала полные сборы: публика ходила смотреть Маню Стремлянову. После всякого спектакля она с кучей бонбоньерок отправлялась домой.

Наступил 1862 год, и в Одессу приехал на гастроли знаменитый В. В. Самойлов. В пьесе «Испорченная жизнь» Манечка Стремлянова получила роль мальчика Пети. Здесь она имела буквально такой же успех, как и В. В. Самойлов. Последний, как известно, не особенно любил делиться успехом. Когда он вышел на вызовы, публика стала требовать мальчика Петю. А. В. Самойлов, брат гастролера, взял Манечку на руки, поцеловал и вынес на сцену. Затем А. В. отправился в уборную брата, где находился и я. «Вася, — воскликнул он, — знаешь, эта девочка — Маня Стремлянова — будущая звезда, помяни мое слово».

Самойлов с кисло-сладким лицом ответил: «Все это, может быть, и верно, но я, знаешь, астрономией не занимаюсь, на небо не смотрю и звезд не замечаю».

В 1863 году Манечка Стремлянова поступила в пансион, А. В. Самойлов умер, а я уехал, забыв о милой талантливой девочке М. Стремляновой.

Она напомнила о себе в лице артистки-художника М. Г. Савиной…

*(Д. Л — и. «Театр и Искусство», № 3, 1900 г., стр. 55–56.)*

## *2*

В 1871 году я совершенно случайно была приглашена антрепренером Смольковым на нижегородскую ярмарку, — в его труппе нехватало актрисы на роль Купидона в оперетке «Орфей в аду». Между прочим, я должна была играть водевиль «Женщины арестанты», назначенный после «Разбойников» Шиллера. На ярмарке спектакли начинались в 9 ч., и мне пришлось появиться на сцене чуть не во втором часу ночи. Томительное ожидание совсем расхолодило меня, да и роль-то была неинтересная: реплика в диалоге и куплетах. Главную роль играла Лаврова, известная опереточная актриса «с голосом», что тогда было редкостью. Партнерами нашими были Варламов и Петипа, тоже начинавшие тогда свою карьеру. В антракте разнесся слух, что «сам Медведев» приехал из Казани приглашать Лаврову и будет сегодня смотреть ее. Я отнеслась к этому совершенно равнодушно (место на зиму в Калуге осталось за мною на второй сезон), хотя и слушала рассказы о солидности антрепризы Медведева и о том, как трудно попасть в его труппу. Когда начался водевиль, Лаврова заметно взволновалась и, заглянув в дверь после поднятия занавеса, сказала: «Смотрите, вон сидит Медведев». Судя по прежним спектаклям, Лаврова проявляла по обыкновению большую смелость, я немало удивилась ее волнению. Не без трепета подошла я к двери, чтобы также взглянуть на этого необыкновенного Медведева, которого испугалась «сама Лаврова». Но, увы, в ту минуту, как я выбрала удобную позу для наблюдений, помощник режиссера скомандовал «выходить», я похолодела (что каждый раз испытываю и теперь), и мы обе выбежали с куплетом на сцену. Моя роль начинается ничтожной фразой, а затем я ложусь спать и лежу довольно долго. Так как это было почти во 2-м часу ночи, то роль мне была очень «симпатична» и я чуть-чуть не уснула на самом деле. Лаврова будит меня, я потянулась, зевнула и… участь моя, моей сценической карьеры, моей жизни — была решена. Медведев пришел за кулисы и… вместо Лавровой, пригласил меня. — «Это сама натура, как она проснулась-то. Дитя! Это настоящая „ingenue“» — говорил он. На другой день, в

известном ресторане Никиты Егорова, П. М. угощал нас обедом, и контракт был подписан на 250 рублей в месяц (я с мужем) и два полубенефиса. Казань, большой город, образцовая труппа и Медведев — «сам Медведев»: было от чего закружиться голове, в особенности если прибавить, что предыдущий сезон в Калуге у Воронкова был очень неприятен, и я получала всего 25 рублей в месяц.

Через четыре дня я плыла на «Самолете» в эту незнакомую, но уже любимую, заманчивую Казань и благоговейно думала об этом «странном» и симпатичном Медведеве. Муж всю дорогу толковал мне, насколько важно и интересно попасть к такому антрепренеру, а главное, что в его труппе служит А. И. Шуберт (большая приятельница мужа, служившая с ним в Вильне), которая будет «проходить» со мною все роли, и «вообще ты без нее шагу не сделаешь», — прибавлял он. Перспектива эта не особенно улыбалась мне, — я понятия не имела об Александре Ивановне, и уже начинала рисовать себе Казань в менее радужных красках, но… впрочем, Волга была так красива, а стерляди так вкусны, что я скоро забыла о преждевременной тревоге. Приехав в Казань, я захворала и не только не могла участвовать в первом спектакле (для открытия), но не выступала и до конца сентября, чем поставила П. М. в крайне затруднительное положение. Я была в отчаянии и плакала без конца. Появиться перед казанской публикой мне пришлось в первый раз в совершенно незнакомой мне пьесе «Марианна или роман светской женщины», поставленной для Н. И. Степановой, игравшей тогда героинь (сестра Н. И. Новикова, первая Катерина в «Грозе», превосходная бытовая актриса), и в излюбленной мною роли Глашеньки в водевиле «Бедовая бабушка». Никто из теперешней молодежи, конечно, не найдет роль Глашеньки дебютной, но тогда она считалась коронной в репертуаре каждой ingenue. Александра играл со мною В. Н. Давыдов (тогда стройный юноша), и мы до сих пор вспоминаем, с каким вдохновением мы произносили куплеты и речи этого незатейливого водевиля. Я имела успех, но он не кружил мне голову, и вообще мои сомнения насчет успеха исчезали лишь после того, как П. М. меня похвалит. — Горе мое было неутешно, если он после спектакля ничего, бывало, не скажет; лучше бы выбранил. Если он не участвовал в спектакле, то всегда смотрел его, и это значительно поднимало нервы у всех нас. Репертуар составлялся на месяц, даже на два и вывешивался в конторе — кабинете П. М. Случаи болезни или перемены пьесы были редкостью. Драмы и комедии чередовались с опереткой, которую мы разучивали под скрипку дирижера, а затем с двух репетиций с оркестром пели, причем не расходились с ним,

играли же так, как теперь играем комедию. О нашем исполнении «Чайного цветка» слава гремела по всей Волге. Малейшая неточность или небрежность вызывала негодование не только со стороны П. М., но и товарищей; работали дружно, весело, и сам Медведев во всем делил наш труд. Работать приходилось много, особенно нам, молодым, не имевшим репертуара. Водевили тогда были принадлежностью каждого спектакля, и мы с Давыдовым очень часто играли в двух пьесах. Например, мне пришлось играть в один вечер «Бешеные деньги» и «Званый вечер с итальянцами» (и то и другое я сыграла прескверно).

Семь раз переодеться в один спектакль.

Кстати о костюмах. Теперь поднят вопрос о «нравственности актрис» благодаря роскоши в туалетах. Туалеты и тогда были нужны и так же были дороги (сообразно с жалованием), но на нравственности это не отзывалось. Вот случай со мною у П. М. Медведева. Получив роль Фернанды в пьесе того же названия (или «Месть женщины»), я решила, что должна быть очень скромно одета в 1-м действии, так как прихожу с матерью, «бедной вдовой», просить места. Французского театра я еще не видала и даже в Москве никогда не была. Действие происходит летом, и я надела светленькое ситцевое платье и соломенную шляпу с веткой сирени. Боже мой, как выбранил меня Петр Михайлович! — «Кого вы играете? — горничную или героиню?! Кто поверит, что маркиз влюбился в вас с первого взгляда… Играть первые роли — так надо иметь гардероб». Отговориться тем, что на мое жалованье нельзя иметь «гардероб», а играю я роли наивных девушек, у которых и платья должны быть «наивные», я не смела и, поплакав, вполне согласилась, что «маркиз не мог влюбиться». На другой день после репетиции П. М. повез меня в лучший магазин и «поручился» за мой долг; я взяла материи (одной материи) на 125 рублей, т. е. на все мое месячное жалованье: деньги П. М. потом вычел из бенефиса. За мой огромный труд, прилежание и успех я была награждена тем, что П. М. назначил мой бенефис в лучшее время: 28 декабря. Умел требовать, умел и ценить.

Если поговорка «за битого двух небитых дают» верна и если ее можно применить к тем выговорам, замечаниям и «школе», которая у меня была в лице А. И. Шуберт и Петра Михайловича, то за меня надо дать десять. Сердечное спасибо им за «науку», сослужившую мне большую службу. Эти первые впечатления его критики настолько врезались в мою память, что, играя с ним прошлый год в моей поездке по провинции «Бурелом», я была очень польщена, услыхав, что он за кулисами хвалил тонкость проведенной с ним сцены: «Понимаете, живая провинциальная

актриса, каких я сотни видел…» Он и А. И. Шуберт постоянно внушали мне, как важны слова Льва Гурыча Синичкина: «принцессу в трагедии, служанку в водевиле выполнит с одинаковым старанием».

Недавно с В. Н. Давыдовым мы припоминали, с каким отменным старанием играли «Синюю бороду» (принцесса Гермия и принц Сафир). Лев Гурыч Синичкин радовался бы, глядя на нас…

***(М. Савина.** Как нашел меня П. М. Медведев. «Театр и Искусство», № 46, 1903 г., стр. 855, 856.)*

## К. Т. Соленик

***(1811–1851)***

В надгробной надписи Соленик справедливо назван знаменитейшим малороссийским актером: подобного артиста не было еще в нашем крае. Если при жизни его мы восхищались безотчетно его талантом, то теперь, по смерти его, припоминая тогдашние наши впечатления, мы убеждаемся, что это был талант истинно художественный, вполне самобытный. Не обинуясь можно сказать, что это был наш местный Мартынов, которого недавнюю утрату живо чувствуют столичная сцена и столичное общество. Соленик почти одновременно с Мартыновым, но независимо от него, попал на ту же стезю сценического искусства, по которой шел Мартынов. В обоих актер являлся не какою-нибудь искусственною моделью оригинальных личностей, но подлинным человеком в его естественном виде. В этом и заключается существенная разница нового искусства от старого: последнее представляло и людей хуже или лучше, чем они на самом деле, первое же представляет их такими, каковы они в действительности… И у Соленика, как у Мартынова, каждая выполняемая роль не была только олицетворением типа мужика, лакея, купца, немца или чиновника; но каждый тип представлял зрителям то лицо, которое избрано автором пьесы для изображения того или иного типа. Не только достигнуть подобного исполнения ролей, но даже постигнуть необходимость и возможность такого исполнения есть уже доказательство необыкновенной артистической натуры, не довольствующейся

рутинною манерою, усвояемой на практике даже и талантливыми актерами. Как истинный художник, Соленик, подобно Мартынову, не прибегал к фарсу, чтобы рассмешить зрителей: в каждом из них был обильный запас природной веселости, заражавшей зрителя невольно. Но если тогда, когда пред нами на сцене были эти артисты, мы легко поддавались обаянию веселости, которое производила игра их, то теперь, вникая в свойство ее и внутреннюю характеристику самих артистов, мы удостоверяемся, что это было величайшим торжеством искусства. Смех заразителен, — это правда; но если серьезный вид артиста возбуждает в вас истерический смех, — нельзя в таком артисте не признать натуру необыкновенную, гениальную… Высшая точка артистического совершенства достигается тогда, когда природа и искусство становятся чем-то нераздельным, когда искусство являет безыскусственную природу, а в природе не замечается и тени искусства… Таковы были Мартынов и Соленик. Вот почему оба они бывали на сцене, как у себя дома, и никогда не терялись от каких бы то ни было сценических случайностей. Нельзя однакож не видеть и различия между ними: Соленика отчасти справедливо упрекали в однообразии, тогда как разнообразие было отличительным качеством Мартынова. Причина тому заключается не столько в способностях самих артистов, сколько в сценическом их образовании и опытности, да и десяток лет в наше время, протекших от смерти Соленика до смерти Мартынова, сто́ит нескольких десятков лет прежнего времени. Впрочем, оба артиста похищены, так сказать, на полупути служения их сценическому искусству: для обоих впереди лежал еще длинный путь усовершенствования, а такие люди не останавливаются, пока не остановит их предел, его же человек не прейдет… Не многие счастливцы достигают удела — развить свои способности и совершить свое назначение вполне, подобно великому нашему артисту-ветерану.

Чтоб напомнить о Соленике знавшим его и незнавшим, представим краткий очерк жизни его, как человека и артиста. Провинциальный актер едва ли не одно из тех существ, к которым всего более идет немецкая пословица: aus den Augen, aus den Sinn. — Соленику выпало на долю исключение в этом случае, может статься потому, что и он был таким исключением между провинциальными актерами, каких немного… нет, каких весьма мало… Его помнят до сих пор везде, где только его видели.

Остается определить амплуа Соленика… Он был комический актер в обширнейшем значении этого слова. Но каких ролей не достается играть провинциальному актеру? И Соленик играл всякого рода роли. (Да ведь и Мартынов дебютировал в «Филатке

и Мирошке».) Перечислять их было бы излишне. Смело можно утверждать, что ни в одной из них он не был ниже своей роли, во многих же возвышал значение ролей. Назовем только роли Соленика из пьес, составляющих постоянное украшение нашей сцены, то-есть Грибоедова и Гоголя; в «Горе от ума» играл он Фамусова и Репетилова, в «Ревизоре» — Хлестакова и Бобчинского, в «Женитьбе» — Кочкарева. Кто видел его в этих ролях, тот помнит исполнение их этим артистом; кто же не видал, тому никакие объяснения не дадут понятия…[64]

Но истинно неподражаемым, несравненным, незабвенным был и пребудет Соленик как актер украинский, в украинских пьесах Котляревского и Квитки; кто из нас, жителей Украины, мог равнодушно видеть Соленика в ролях — Макогоненка («Наталка-Полтавка»), Чупруна («Москаль Чарівник»), Стецька («Сватання на Ганчарівцу»), Шельменка (в обеих пьесах этого названия). Надо заметить здесь, — и, конечно, согласятся все, видевшие в этих ролях не одного, а нескольких малороссийских актеров, — что каждый из них исполнял эти роли по-своему: в игре каждого из них более или менее выражались отдельные черты национального характера; но в игре Соленика все эти черты соединялись, как в фокусе, и образовали полный законченный тип истинного украинца… Резко отличался он от других тем, что личность украинца, по его игре, выходила не простецкою, вялою и наивною до глупости, а полною внутренней жизни и смысла, хотя иногда и скрывающею свой ум под маской простоты. Такое воззрение доказывает наблюдательность и верное чутье Соленика. В этом отношении он точно первый украинский актер… дай бог, чтоб и не последний…[65]

***(Н. Мизко.** Воспоминание о Соленике, знаменитом украинском актере. «Основа» 1861, № 2, 177–178, 182–183.)*

## П. А. Стрепетова

***(1850–1906)***

### *1*

Маленькая, некрасивая, немного кривобокая, сутуловатая и

жалкая во всей фигуре Стрепетова обладала умным лицом, глазами, дышавшими жизнью, и голосом, глубоко западавшим в сердце. Я никогда не был поклонником своеобразного дарования артистки. Савина стояла неизмеримо выше. Ведь Стрепетова играла все одно и то же, на одной и той же, хотя и музыкальной, глубоко прочувствованной ноте, в то время как Савина вышивала по роли интересный, цветистый и затейливый узор. Талант Стрепетовой требовал большой шлифовки. Она подкупала искренностью в тех сценах, которые по характеру были лично близки, хорошо изображала измученных жизнью, убитых горем женщин, не любимых, страдающих. Порой захватывала даже актеров, с ней игравших, но меня всегда заставляла нервничать. Говорили, что она играет нутром. Нелепое, избитое слово! На сцене нельзя играть нутром, нельзя всего переживать, это абсурд! Можно до известной степени сочувствовать тому или другому положению. Это то творческое сочувствие, о котором поэт так хорошо сказал: «Над вымыслом слезами обольюсь!..» Но это одно сочувствие художника не создает. Необходима работа, техника, полное овладение всеми сценическими средствами. У Стрепетовой было этого мало! […]

Савина и Стрепетова быстро сдружились. Их нежности все дивились. Но как только стал возрастать успех Стрепетовой, нежные чувства Савиной стали остывать, и скоро они сделались врагами из-за ролей, хотя, собственно говоря, делить им было абсолютно нечего. У каждой были свои роли, в которых каждая была по-своему хороша. Про Савину стали ходить по городу слухи, что она интригует против Стрепетовой. В бенефис свой Стрепетова поставила «Горькую судьбину», подкупив студенческую молодежь Писемским, но партеру и театралам она в роли Лизаветы не понравилась. Говорили, что очень вульгарна. Но казанское общество относилось к ней очень хорошо. Даже те, кто не любил в ней актрису, жалели женщину. За два месяца она должна была получить пятьсот рублей, но Медведев заплатил ей семьсот, так как она подняла сильно сборы и интерес к театру. Дирекция Казанского театра просила ее остаться. Она запросила триста рублей, дирекция торговалась из-за грошей, и Стрепетова не согласилась, а подписала к добрейшему Медведеву на двести пятьдесят! […]

Из женского персонала орловские театралы боготворили Савину. Она постоянно получала цветы, конфеты. Стрепетова, с ее некоторою вульгарностью, не пользовалась большими симпатиями. Один из видных помещиков, проживший чуть ли не половину жизни в Париже, выразился о Стрепетовой так: «Это деревенский хлеб, и притом дурно выпеченный. Мой желудок не

сварит…» […]

Стрепетова, не особенно любимая требовательными театралами, пользовалась громадным успехом у более демократической публики, более наивной и более непосредственной. Играла она и Катерину в «Грозе», и Лизавету в «Горькой судьбине», и Марию Стюарт, и Марью Андреевну в «Бедной невесте», — одним словом, играла очень много, все, что ей следовало и не следовало играть. Из робкой актрисы она быстро превратилась в премьершу и под влиянием внешних успехов, а известно, что аппетит приходит во время еды, настойчиво стала требовать у Медведева репертуара специально для нее, в чем Медведев ей категорически отказал, так как все-таки симпатизировал больше Савиной, хотя к обеим относился, как внимательный и добрый товарищ, в первую очередь, и, как антрепренер — во вторую.

У Медведева репертуар намечался на целый месяц, и он не любил его ломать в угоду той или другой актрисе. Но Стрепетова не могла жаловаться на Петра Михайловича. Ей были даны условия, каких не создал бы для нее ни один антрепренер, и она много обязана Медведеву. Савина как-то невольно попала в тень и, получая крупный оклад, рублей триста в месяц, почти ничего не играла. Не припомню за этот сезон ни одной из ее серьезных, ответственных ролей, хотя пустяки продолжала играть с присущим ей большим мастерством и воодушевлением. Поэтому она страшно обрадовалась приехавшему на гастроли Никитину, который категорически отказался играть со Стрепетовой, как ни упрашивал его Медведев.

— Я не могу играть с нею, — говорил Никитин. — Она не слушает партнера, разговаривает сама с собой, стихи рубит, словно щепки топором, и никогда не попадает в тон. Да и вообще театр — не кликушество!

Это было, пожалуй, резко, но не без оснований. Только роль Анания в «Горькой судьбине» он играл, имея партнершей в роли Лизаветы Стрепетову, так как трудно было найти более талантливую воплотительницу этого трагического народного характера.

Рядом с изящным Никитиным, с его музыкальной читкой, с его необыкновенно мягкими красивыми манерами, Стрепетова казалась грубою, угловатою и чересчур какою-то упрощенною. Но в роли Анания Никитин перед Стрепетовой совершенно бледнел. Такого характера роли были ему совершенно не по плечу.

…Стрепетова играла почти каждый спектакль, и надо было удивляться ее крепкому здоровью. Играла она нервами, тратила столько сил, столько физического напряжения, что иногда

расходовала себя на втором, на третьем акте и уже совсем разбитая доканчивала пьесу. На другой же день она вновь отдавалась делу с таким же самопожертвованием. Здесь сыграла она с большим успехом, но, как всегда, довольно неровно Луизу в «Коварстве и любви» и удачнее Людмилу в «Поздней любви», которая шла у нас очень хорошо. Вообще, весь репертуар Островского в Казани игрался труппою Медведева с большим художественным успехом. Медведев любил и ценил Островского, как писателя, а личные добрые отношения с драматургом толкали его к дружеским услугам. Нередко пьесы Островского шли у Медведева раньше, чем в столицах: так, например, «Трудовой хлеб», имевший у нас исключительный успех. Шли еще: «Гроза», «Свои люди», «Бешеные деньги», «Бедная невеста», «Воевода», но сборов не делали. Когда в кассе было 100–120 рублей, Медведев уже радовался, а бывали сборы в 50–70 целковых, и тогда Петр Михайлович падал духом, сердился на Писарева и Стрепетову, ради которых театр делался однобоким. Писарев молчал, человек он был выдержанный, спокойный. Стрепетова же шумела порядочно и уверяла Медведева, что только их присутствие и играемый ими репертуар делают его театр художественным.

***(В. Н. Давыдов.** Рассказ о прошлом. Стр. 194–195, 220, 224–226, 262–263.)*

## *2*

… В то время в провинции еще во всей силе царило «китайское» правило — перед бенефисом непременно объезжать в городе всю его «знать». Провинция немыслима, как и столица без своих львов и львиц. Затем следовали визиты к городскому начальству и, наконец, к постоянным посетителям театра — местным театралам. Производилось это таким образом: утром, часов в десять-одиннадцать, приезжал извозчик с человеком, который разносил афиши. Актриса, одетая в визитное платье (если не обреталось собственного, — брали у кого-нибудь взаймы), садилась в сани или пролетку (глядя по сезону), афишер с извозчиком — на козлы, с афишами и билетами подмышкой; если козлы оказывались тесны, — рядом с актрисой. Начинали с губернатора и самых больших денежных тузов, а так как в 70-м году Самара была городом по преимуществу купеческим, то приходилось объезжать и некоторых купцов. Подъезжает извозчик к дому, афишер звонит, долго не отворяют; наконец, появляется

лакей или (если у купцов) горничная. Афишер просит передать афишу и карточку. Лакей небрежно, нехотя сначала оглядит особу, сидящую в пролетке, постоит, подумает и потом уж впустит афишера в переднюю. Снова минут пять пауза. В окне дома появляется чья-то физиономия, любопытные глаза обращены на ту же пролетку, физиономия глупо улыбается и исчезает… Стукнула дверь, — вышел афишер. Лицо недовольное — неудача… «Ступай прямо!» — отдается приказание извозчику. Редко кого принимали, разве уж тех, кого очень любили, а то с одиннадцати до трех, иногда до четырех часов, зимой многим приходилось разъезжать по улицам, измеряя температуру воздуха, и только. Не говорю о скверном чувстве, которое не оставляет вас все время, обидно приравнивая ваше положение к положению нищего, вымаливающего милостыню. Для меня эти разъезды были всегда глубоко оскорбительны. Я еще не могла жаловаться на негостеприимство; часто приходилось слышать: «Пожалуйте, просят войти». Но тут новое мученье: к кому войти, кого увижу, что говорить? Выслушивать банальные похвалы, видеть полное непонимание и молчать — ужасно. Я все-таки не сдерживалась, и хотя в возможно мягкой форме, все же высказывала свое мнение, часто по сущности резко противоположное суждениям господ губернских аристократов. С купцами тоже было не мало муки. Не успеешь войти, — отворяются двери, и все живущие вылезают, как тараканы, когда их потревожат. Тут и няньки, и горничные, и кухарки, — все смотрят, вытараща глаза. Потом ведут в гостиную, начинаются представления без конца: детей, родственников и пр. Затем водворяется продолжительное молчание, из соседних комнат, из коридоров доносится шопот и волнение, везде глаза и уши. В заключение пойдут похвалы и потчеванья, от которых я, впрочем, всегда отказывалась. Поразительно оригинален характер похвал. Один купец, например, выражая свой восторг от моей игры и полученных им от нее впечатлений, с экстазом объявил:

— Да вот, примерно, после «Ребенка» (пьеса Боборыкина) я в таком разе был, что вот если бы вы тогда вымыли ноги, так я всю, как есть всю, эту самую воду готов был тут же выпить опосля вас.

Высшей формы для выражения своей благодарности он не мог изобрести.

После всяких таких мытарств приезжаешь домой измученная, иззябшая, голодная, едва успев закусить, уже спешишь чуть не бегом на репетицию, после репетиции учишь роль, а там еще целый ворох различных тревог… Результат же в руках судьбы.

***(П. А. Стрепетова.*** *Воспоминания и письма.*

*«Academia», М.—Л., 1938. Стр. 345–348.)*

## *3*

…На мою долю досталась роль Лизы. Радостям не виделось предела. Я весь день носилась с ролью, читала и перечитывала ее на все лады, приискивая надлежащие интонации. Но странно: чем больше я вчитывалась в роль, тем больше находила в ней такие особенности, которые прямо ставили меня втупик. Облик Лизы как-то двоился в моем воображении: не давалось цельной фигуры, не вызывалось того реального представления внешности, на какое, казалось бы, давал право вполне определенными штрихами нарисованный автором характер. Это сперва удивило и смутило меня; потом, пораздумав, я пришла к убеждению, что, повидимому, секрет не так загадочен, как мне почудилось. Однако, из боязни, ошибившись, попасть впросак, решила посоветоваться с Акимовой.

…Роль Лизы меня крайне заинтересовала, и мне бы хотелось не только хорошо сыграть ее, но, главное, сыграть оригинально, а к этому есть существенные поводы. Меня многое сначала поставило, было, в недоумение, и я чуть не отказалась от роли, не находя средств разобраться в ней, теперь же, думается, напала на след.

…С одной стороны, перед вами правдивое, жизненное лицо, с другой — с головы до ног фальшивое. Отчего это происходит? Откуда такая раздвоенность? Я долго ломала себе голову, досадовала, мучилась, даже плакала; наконец, понемногу начала добираться до причины.

…Как субретка Лиза превосходна — живое лицо, сама жизнь… Но ведь она не то, она — русская горничная из фамусовских крепостных. Стоит только это вспомнить, и весь восторг летит прахом. Прямо непостижимо, как мог такой гениальный человек, как Грибоедов, недосмотреть того. Ее французское происхождение режет глаза, я никак не могу помириться с ним. Разве это не родная сестра Дорины из «Тартюфа»? Когда и где бывали такие русские горничные?

…Но что же теперь делать, не исправлять же Грибоедова!

…Кто же на это отважится, да и у кого найдется столько таланта? Нет, в роли все останется так, как оно есть, следует только снять этот чужеземный налет, о котором была сейчас речь.

…Не говоря уже о том, что манеры, мимика, интонация, — все должно быть приурочено к типу русской горничной, — надо многое оттенить в положениях. Да вот, например, хотя бы в

первой сцене с Фамусовым следует поукротить развязность Лизы, ни на минуту не забывающей, что перед нею ее повелитель и властелин ее судеб; притом надо подчеркнуть заметной чертой для зрителя, что Лиза боится в данную минуту не только беды, которую может навлечь на нее неосторожность влюбленных, сидящих в соседней комнате, она просто, как раба, напуская на себя некоторую смелость, боится в то же время за самое себя, трепещет барских ласк, хорошо зная, к чему зачастую ведут господские ухаживанья. Затем в следующих сценах, с Молчалиным и Софьей, актрисе не мешает быть сдержаннее в проявлении той фамильярности, на которую не поскупился автор, совсем забыв, что награждает ею крепостную служанку. Наконец, необходимо придать больше резкости и даже, пожалуй, грубости объяснениям Лизы с Молчалиным в конце второго акта, вовсе уничтожить грацию кокетства, как лишний атрибут для горничной тех времен. Ну, и так дальше… Главное, не надо забывать, что играешь крепостную.

***(П. А. Стрепетова.*** *Воспоминания и письма. «Academia», М.—Л., 1938. Стр. 313–318.)*

## И. М. Шувалов

***(1865–1905)***

Я видела в этой роли Росси и Маджи. Первый — в Лире давал прежде всего короля, второй — отца, человека. Лир у Маджи был просто несчастный старик.

Я рассказала Шувалову о деталях игры этих двух знаменитых трагиков (он их не видел). Шувалов заинтересовался и начал работать над «своим» королем Лиром. В результате получился сценический образ, в котором заключались и величие Лира Росси, и человечность Маджи. У Росси Лир — взбалмошный деспот, у Шувалова — гордый, упрямый человек, но с душой, переполненной нежностью. Росси не вызывал жалости, Шувалов поражал глубиной своего горя.

Уже во второй сцене с неблагодарной дочерью его слова: «Вы, глупые глаза, не сме́йте плакать», эти подступающие к горлу слезы поражали слушателя правдивым изображением человеческого горя, глубокой трагичностью. Шувалов терпеть не мог приподнятого тона, ложного пафоса.

Сейчас перед зрителями был не король, а человек, потрясенный несправедливостью любимой дочери. Вы верили, что так глубоко чувствующий человек может сойти с ума. Он — на грани безумия. Еще одна капля горечи, — и разум не выдержит… и Лир сходит с ума.

И вот, сцена в палатке. Лир просыпается и видит Корделию, свою нежную и любящую дочь. На мгновение рассудок возвращается, и он плачет и смеется. Крупные слезы катятся по его седой бороде. Перед вами несчастный, поседевший от горя человек.

Сцена смерти. Лир — Шувалов — перед трупом своей Корделии. Его потухающий голос:

Пуговицу, сэр, мне эту отстегните.

Чаша переполнена, и этот сильный человек падает под ударами жестокой жизни. Но, падая, остается величественно прекрасным и глубоко человечным. Об этом говорят и голос, и жест, и поза.

Хочет поцеловать в последний раз Корделию, но смерть останавливает его.

Тихо склоняются знамена. Большая пауза. Медленно опускается занавес, — за этим следит сам режиссер…

Гамлет Шувалова — человек анализа, философ. Он возвышается над средой умом и образованием. Но те, другие, не размышляя, способны к действию, к убийству, к преступлению. А он, философ, неспособен даже мстить за совершенное злодеяние.

И таким — безвольным и нерешительным — Шувалов трактует Гамлета в первых актах.

Но вот счастливая мысль озаряет принца. Странствующие актеры, — вот кто явится средством, способным разоблачить преступника! Король-убийца выдает себя сам при виде совершенного на дворцовой сцене преступления.

И Гамлет оказался прав: Клавдий попадается в мышеловку. Принц торжествует.

Его возглас: «Оленя ранили стрелой!» звучит, как боевая труба, возвещающая о победе. С этого момента в Гамлете — Шувалове нет никакой раздвоенности, никаких колебаний. Вы чувствуете, что он может убить короля. В возгласе ведь не только торжество, но и угроза. И какие бы препятствия ни встали на пути, принц Гамлет все равно убьет убийцу своего отца…

Относясь с большой любовью к Шекспиру, Шувалов требовал от постановщиков и актеров серьезного отношения к шекспировским спектаклям. Если для какого-нибудь гастролера

ставили «Ромео и Джульетту», он никогда не отказывался от участия в этом спектакле.

Помню, в киевском Народном доме, у Бородая, мне пришлось ставить «Ромео» с участием бывшего артиста московского Малого театра М. Ф. Багрова.

Тут уж мы все дружно сговорились поставить трагедию как следует. Бородай, державший одновременно и оперу, дал нам оттуда приличные костюмы. Зимняя бородаевская труппа представляла собой довольно значительную художественную силу.

Наш художник к старым декорациям подрисовал готические башенки, и вместо соловцовских «мирных сельских домиков» на сцене возвышались довольно массивные дворцы враждующих сеньоров. Багров охотно принял все мои детали в трактовке.

Спектакль имел очевидный успех. Только что закончивший свои гастроли Мамонт Дальский присутствовал на этом спектакле и из глубины своей ложи снисходительно аплодировал особенно удачным сценам.

Шувалов искренно радовался этой маленькой победе своего любимого драматурга. Он отлично понимал, что две-три таких победы — и «его Шекспир» утвердится на провинциальной сцене, а это значит, что он, Шувалов, получит возможность требовать от хозяина серьезного отношения к постановке шекспировских трагедий.

Впрочем слово «требовать» отсутствовало в лексиконе этого скромного человека. Своей вдумчивой и любовной работой над шекспировскими ролями Шувалов давал общий тон спектакля, в котором участвовал сам, — но и только. Требовать, добиваться, вступать с кем-либо в борьбу он не мог и не хотел.

Но, когда случалось ему встретиться с единомышленниками, Иван Михайлович немедленно начинал подготовлять почву: заводил разговор об Англии, о трагедии вообще и о Шекспире в частности. Кончалось обычно дело тем, что решали тут же приступить к постановке «Макбета», «Отелло» или «Короля Лира»…

Однажды в 1903 году счастливый случай столкнул в Одессе двух-трех шекспироманов, которые без слов поняли друг друга. Через две минуты вопрос о постановке «Отелло» был решен бесповоротно.

Наши антрепренеры весьма охотно согласились истратить на эту «затею» небольшую сумму… И вот мы репетируем «Отелло» на сцене одесского городского театра.

Театр этот по праву считался одним из лучших в Европе. Стоил он городу огромных денег. Весь из мрамора, отделанный

никелем и голубым плюшем. Грандиозный и великолепный «храм искусства».

Город на годовом жалованьи держал в театре прекрасный оркестр и мощный оперный хор, которые работали в опере, когда она приезжала в Одессу, а также и в драме, если это требовалось по ходу действия или по замыслу режиссера.

Итак, в наших руках оказалось такое сказочное богатство, что мы решили блеснуть или… никогда уже больше не браться за Шекспира.

Декорации были заказаны самому Реджио, который оформлял Соловцову его знаменитую постановку «Мадам Сан-Жен». Оркестром дирижировал Прибик, горячо взявшийся за наше дело. Режиссировал Д. А. Александров.

Павленков — характерный актер — лучший Яго из тех, с которыми я когда-либо играла. В его таланте много жестокости и злобы. Он создал прекрасный образ этого коварного «друга» полководца.

Во время спектакля настроение у нас, актеров, было торжественное и радостное, мы действовали среди чудесных декораций, под аккомпанемент оркестра и хора. Произносимые нами слова звучали для нас же самих как-то совсем по-иному, сливаясь со страстной музыкой Верди.

Когда после первого антракта поднялся занавес и зрители увидели перед собой освещенное луной безбрежное море и услышали чарующую музыку и хор, исполняющий итальянские песни, они устроили бурную овацию. Мы были ошеломлены: ну, кто же из нас слышал когда-нибудь аплодисменты по адресу театрального художника и музыканта? Это было так ново…

В последнем акте, перед смертью Дездемоны Прибик заполнял огромную паузу — молитву — исполнением «Ave Maria».

Шувалов не трактовал «Отелло» только как героя. В нем не было и бури ревности мавра, как в исполнении Дальского.

Отелло — Шувалов — уже не пылкий юноша. И чувство к Дездемоне — не страсть, а нежность и безграничная вера в нее.

В долину лет преклонных опускаясь…

Публика все время жалеет этого большого обиженного ребенка. Жалеет его даже тогда, когда он, запутавшись в сетях, коварно расставленных Яго, теряет рассудок и убивает свою Дездемону. Не Дездемона, а Отелло — главным образом он — несчастная жертва подлости Яго…

Спектакль имел огромный успех.

Шувалов и мы, его единомышленники, торжествовали: Шекспир, ты победил!

Но вслед за победой приходили тяжкие поражения. И когда приходилось играть в обычной для «провинциального Шекспира» обстановке, Шувалов терял равновесие, становился молчаливым и мрачным. В этих случаях его не радовали даже благоприятные рецензии о его игре.

***(М. И. Велизарий.** Путь провинциальной актрисы. «Искусство», Л.—М., 1938 г. Стр. 204–209.)*

# Именной указатель

Абаринова А. И. 156, 157, 211.
Аблесимов А. О. 15.
Абрамова 267.
Аверкиев Д. В. 125, 134.
Адельгейм бр. Роб. и Раф. 288.
Акимова С. П. 126, 127, 128, 135.
Акимова А. Е. 323.
Аксаков С. Т. 20, 24, 34, 45, 57, 75, 91, 247, 248.
Александров Д. А. 327.
Александрова 211.
Алексеев, см. Станиславский.
Альтман 186, 188.
Амвросов 256.
Амфитеатров 195.
Андреева М. Ф. 202.
Андреевский С. 204.
Андриянова Е. И. 76.
Анненков П. В. 79.
Анненков П. И. 250.
Аполлонский Р. Б. 211.
Апухтин А. Н. 174.
Арди Н. И. 308.
Арепьев (актер) 249, 250.
Арндт 177.
Арнольд Ю. 111.
Артем А. Р. 209.
Артемьев П. И. 76.
Асенкова А. Е. 11.
Афанасьев Н. Я. 237.

Бабанин Ф. Г. 308.
Багров М. Ф. 327.
Бажанов И. А. 75.
Байрон Д. 77.
Бакунин М. А. 76.
Бальмонт К. Д. 150.
Балясников П. 242, 243, 244, 245, 248.
Бантышев А. О. 76.
Барнай Л. 177, 303.
Барсов М. Е. 249, 250, 252, 253, 254.
Барсовы бр. 247, 252.

Батурин 222.
Белинский В. Г. 72–76, 91–100, 106, 109, 110, 111.
Белозерский Н. Д. 319.
Белый В. 305.
Беляев М. Д. 183.
Беляев Ю. Д. 269.
Бен-Джонсон 301.
Бешенцов (певец) 77.
Биязи Г. Н. 260, 261.
Боборыкин П. Д. 125, 130, 152, 196, 323.
Бобров Е. П. 50.
Боброва (актриса) 308.
Болина М. Д. 11.
Болотов А. Т. 220.
Бомарше 15, 16, 35, 215.
Боровиковский В. Л. 27.
Бородай М. М. 263, 267, 274, 326.
Бороздина В. П. 126, 134.
Боско 165, 166.
Брагин С. В. 161.
Брандес Г. 200.
Бризар 21, 24.
Брянская А. М. 77.
Брянский Я. Г. 12, 21, 77, 112.
Булгарин Ф. В. 11, 19.
Бутова Н. С. 204.

Вальберхова М. И. 25, 30, 45.
Вальяно Г. С. 211, 212.
Варламов К. А. 156, 157, 162, 314.
Варнеке Б. 172.
Васильев П. В. 133, 134.
Васильев В. К. 138, 139.
Васильев А. И. 248.
Васильев С. В. 85.
Васильева Е. Н. 126, 128.
Васильев-Гладков М. П. 291.
Васильев-Флеров С. В. 144, 145.
Вейзер (актер) 177.
Велижев 269.
Велизарий 266,270,276,291,294,311,312.
Венгеров С. А. 72.
Верди Д. 324.
Веревкин М. И. 242.

Виардо П. 156, 157.
Вигель Ф. Ф. 232.
Вильде К. Г. 128, 136, 138.
Висковатов С. И. 26, 77.
Вистенгоф П. 74.
Вишневский А. Л. 209, 290.
Владимиров 308.
Волков Ф. Г. 28, 34.
Волков Г. Г. 34.
Волков М. 104.
Волков Андрей 239.
Волконский кн. С. М. 154.
Вольни (актриса) 21.
Вольтер М.-Ф. 14, 58, 105.
Воробьев Я. С. 8, 9.
Воробьева М. С. 11.
Воронков (антрепренер) 315.
Воротников А. В. 112, 113.
Всеволожский Н. Д. 154.
Всеволожский 154.
Выходцев (режиссер) 309.
Вышеславцева А. А. 285.

Гагарин кн. И. А. 31.
Галахов А. Д. 76.
Галлер А. К. 32.
Гаррик 24, 28, 41.
Гауптман Г. 264.
Ге Г. Г. 211.
Гедеонов А. М. 93, 94, 112, 113.
Геллер 177.
Герард (адвок.) 174.
Гервинус 291.
Герцен А. И. 76, 94.
Гете В. 101.
Гладкий 254, 257.
Гладков Г. В. 235.
Глебова М. М. 275.
Глинка С. Н. 17.
Глухарев (актер) 47.
Гнедич Н. И. 30, 32, 33, 34, 40, 41.
Гнедич П. П. 150, 212.
Гоголь Н. В. 70, 75, 78, 79, 83, 84, 85, 91, 116, 118, 125, 259, 318, 319.

Голицын кн. С. М. 92.
Голованов 150.
Головкин гр. Ю. А. 257.
Голубева О. А. 201, 264.
Гольдони К. 54, 211.
Гольцев В. А. 144.
Горева Е. Н. 267.
Горихвостов 233.
Городенский 249.
Горчаков кн. Д. П. 63.
Госсен (актриса) 24.
Грановский Т. Н. 75.
Гржимайловы 256, 257.
Грибоедов А. С. 77, 125, 259, 264, 318.
Григорий Иванович 236, 238.
Григорович Д. В. 117.
Григорьев П. И. 79, 117.
Григорьев 1-й 72.
Громов М. В. 308.
Грузинов (актер) 234, 247.
Грузинский Д. Я. 160.
Гуляев (певец) 9.
Гуляев М. 241.
Гуцков К. 290.
Гюго В. 203, 275, 299.

Давыдов В. Н. 84, 85, 163–165, 209, 211, 259, 269, 279, 282, 296,308,316, 317, 322.
Давыдов Н. В. 129, 149.
Дальский М. В. 286–291, 294, 312.
Данилевский 314, 319.
Деглиньи (актер) 50.
Демидовы 216.
Державин Г. Р. 13, 69.
Дидро Д. 299.
Дмитревской И. А. 8, 9, 19, 24, 25, 26, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 44, 45, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 66, 69.
Дмитриев 245, 246, 247, 248.
Дмитриевской В. И. 129.
Добролюбов Н. А. 174.
Долгорукий кн. И. М. 225, 232, 234, 255.
Долгоруков кн. В. А. 144.
Долгоруков кн. В. С. 231.
Долгоруков кн. М. А. 45.

Долгоруков кн Н. И. 231.
Долинин А. С. 183.
Дорошевич В. М. 147, 196.
Дранше 308.
Дрейсих 319.
Дризен бар. Н. В. 179, 180.
Дьяченко В. А. 125, 305, 306.
Дюваль А. 59.
Дюжикова 208, 211.
Дюков Н. Н. 259, 260, 261, 265, 266, 292.
Дюкова А. Н. 263.
Дюкроаси 50, 59.
Дюма А. 303, 307.
Дюмениль м-ль 24.
Дюр (актриса) 109.
Дюр Н. О. 16.
Дюсис Ж. Ф. 40, 66.
Дюшенуа м-ль 10, 21.
Дягилев 211.

Ежова К. И. 11, 50.
Ермолова М. Н. 129, 132, 133, 135, 136, 137–143, 146–150, 163, 172, 191, 194, 195, 196, 203, 204, 213.
Есипов П. П. 240, 247, 248.

Жамсон (Соколов) Н. А. 260, 261.
Живокинн В. И. 73, 76, 80, 126, 127, 128, 129.
Жиркевич И. С. 233.
Жихарев С. П. 21, 29, 34, 53, 63, 64, 69.
Жорж м-ль 10, 19, 27, 33, 34.
Жулева Е. Н. 211.
Журавлев 256.

Замбони Д. 8.
Засодимский П. В. 174.
Зелинский 308.
Злов П. В. 9, 42.
Золя Э. 151.
Зотов Р. М 12, 65.
Зотова гр-ня 233.
Зубович 262.
Зудерман Г. 264.
Зыков П. 242, 244.

Ибрагимов 247, 249.
Ибсен Г. 196, 205, 264.
Иванов Н. И. 239.
Иванов 262.
Иванов-Козельский М. Т. 287, 292–304.
Ильин 77, 231.
Иоганнис (капельмейстер) 306.

Кавелин К. Д. 92.
Калиграф И. И. 17.
Калиграфова Н. Ф. 13, 17, 37.
Каменский гр. С. М. 230, 231, 233, 306.
Карамзин Н. М. 14.
Каратыгин В. А. 21, 72, 76, 77, 90, 94, 112.
Каратыгин П. А. 22, 23, 32, 57, 110, 111.
Каратыгина 11.
Карпов Е. П. 171, 179, 211.
Карцев А. С. 238.
Катков М. Н. 76.
Квитка 319.
Кетчер Н. Х. 76.
Кинтер 244.
Кириллова 231.
Кичеев Н. П. 144.
Кичеев П. И. 145, 146.
Клепиков 257.
Клерон 24.
Книппер 204, 208, 210.
Княжевич А. 242.
Княжнин 16, 35, 37, 56, 59, 66, 256.
Кожин В. И. 234.
Кожина Е. В. 235.
Козельский И. В. 293, 294, 296, 297, 298, 299, 300–304.
Козловская (Петренко) Фанни 305.
Колосова 126, 127.
Колотыгин 257.
Кольцова 262.
Комиссаржевская В. Ф. 182, 208, 211.
Кондаков 222.
Кондратов 257.
Кондратьев Н. И. 46.
Кони Ф. 17, 29, 66, 111.
Кораблев 236.
Коренева 204.

Корнель 31, 66, 105.
Коровкин Н. А. 23.
Коровяков Д. 178.
Короленко В. Г. 174, 184.
Коропчевский Д. А. 124.
Корш 200.
Котляревский 319.
Коцебу 9, 57, 63, 66, 77, 243, 246, 256.
Кочетова Е. 237, 238.
Кочетова Л. 237.
Кочетова М. 237.
Кравченковы 232.
Крамской 286, 288.
Кронеберг 284.
Кронек 176, 177.
Крутицкий 7.
Крылов 155, 179, 211, 212.
Крюковский 39, 62.
Кугель А. Р. 153, 159, 161.
Кудич 64.
Кудрявцев П. Н. 76.
Кузьмина 231.
Кузьминский В. 242, 244.
Кукольник 70, 111.
Кулиш Н. А. 316.

Лавров И. И. 308, 309.
Лаврова (актриса) 314, 315.
Ладина (актриса) 308.
Лампи Ж.-Б. 27, 28.
Лапин И. Ф. 17, 27, 28, 34.
Ларив (актер) 21, 27.
Ларош Г. А. 50.
Лафон (актер) 63.
Лафон г-жа 235.
Левитов А. И. 175.
Левкеева Е. И. 181, 211.
Лекен 19, 21, 24, 27, 28.
Лемке М. К. 94.
Ленин М. Ф. 196, 199.
Ленский А. П. 127, 130, 134, 135, 186, 191–201, 203, 204, 212, 213, 215, 284, 306.
Ленский Д. Т. 75, 76, 84.
Ленский П. Д. 211.

Лентенау 257.
Лентовский М. В. 262.
Лессинг 35.
Лешковская Е. К. 134, 192, 214.
Лилина М. П. 209, 272.
Линк (актер) 177.
Линская Ю. Н. 222.
Лисицин А. В. 85.
Лисовский (дирижер) 305.
Лобанов М. 31.
Лонгинов Н. М. 130.
Лопе де Вега 203.
Львов 308.
Лужский В. В. 205, 209.
Луначарский А. В. 149.
Лыкова П. Г. 249–254.

Майков А. А. 31, 42.
Макарова (актриса) 281.
Маковский К. Е. 205.
Максимов М. А. 259, 261, 262.
Макшеев В. А. 133.
Малинин Д. 221.
Малиновский А. Ф. 16, 17.
Мамаев (актер) 50.
Манн 125.
Марлинский 106.
Мартынов А. Е. 85, 111, 117, 119, 317, 318.
Медведев П. М. 165, 211, 212, 256, 259, 268, 269, 307, 314, 317, 320, 322.
Медведева Н. М. 126, 128, 133, 136, 137, 139, 167, 192.
Медокс М. Е. 13, 17, 27, 28, 37.
Межевич 76.
Мейербер Д. 80.
Мейнингенский герцог 176.
Мизко Н. 319.
Микульская (актриса) 308.
Милославский Н. К. 164, 165, 259, 260, 295, 302, 306–309.
Михайлов М. А. 171.
Михайловский Н. К. 174.
Мичурина В. А. 211.
Млотковский (антрепренер) 308, 319.
Моле Ф. Р. 14.
Молчанов А. Е. 154.

Мольер Ж. Б. 8, 16, 125, 203, 211.
Монвель Ж. М. 21.
Мочалов П. С. 14, 42, 71, 75, 76, 77, 78, 80, 90, 94-101, 103, 106–108, 110, 126, 136, 145, 172, 174, 302.
Мочалов С. Ф. 42, 46.
Музиль Н. И. 126, 128, 133, 136.
Мунэ-Сюлли Ж. 287.
Муравьев гр. М. Н. 92, 94.

Надлер (антрепренер) 260.
Нарышкин А. Л. 68.
Неделин Е. Я. 264.
Незлобии К. Н. 269, 270.
Некрасов Н. А. 174.
Нелидов 193.
Немирович-Данченко В. И. 149, 203, 204, 209.
Ненчини (певец) 8.
Никитин К. И. 269.
Никитин П. А. 313, 321.
Никитина А. П. 172.
Никифоров Н. М. 73, 126, 127, 129.
Николаев 211.
Никулина Н. А. 126, 127, 128, 130, 134, 149.
Новиков Н. И. 315.

Обрезков 238, 239.
Ожогин А. Г. 17.
Озеров В. А. 10, 29, 39, 40, 41, 54, 59, 65, 66, 68, 69, 241.
Орленев П. Н. 309–311.
Орлов Ал-др 100.
Орлов Д. Н. 273.
Орлов И. В. 76, 84, 104.
Островский А. Н. 114, 115, 117, 119, 125, 126, 128, 135, 158, 161, 162, 172, 195, 197, 211, 215, 259, 264, 305, 321.
Офрен 24.
Офросимов (помещик) 232.
Охотин В. А. 137.

Павленков (актер) 327.
Паганини Н. 27.
Пальм С. 262.
Панаев Ал-др 241–245.
Панаев В. А. 110, 114.
Панаева Авд. 116.

Панчулидзев (помещик) 306.
Патти А. 31.
Пашенная В. Н. 191.
Перевощиков Д. 242, 245.
Перепечин Н. И. 28.
Перликов 257.
Персианова 211.
Песоцкий Н. С. 267.
Петипа М. М. 211, 314.
Петренко (суфлер) 304.
Петренко О. Ф. 305.
Петрашевский М. В. 91.
Петров Е. О. 126, 129.
Петровский (антрепр.) 308.
Печкин (трактирщик) 74, 75.
Писарев М. И. 169, 209, 211, 322.
Писемский А. Ф. 94, 125, 135, 166, 168, 305, 320.
Пиунова-Шмитгоф Е. Б. 227, 230, 308.
Пиунова Н. И. 227, 228.
Плавильщиков П. А. 13, 15, 21, 25, 27, 28, 29, 34, 35, 36, 39, 44, 45–53, 60, 61, 62, 63, 64, 239, 240, 241, 247, 249.
Познякова, см. Федотова.
Полевой Н. А. 95, 109, 110, 283, 302, 308.
Полянская, см. Сандунова.
Померанцев В. И. 13, 14, 15, 34.
Померанцева А. А. 14.
Поморский (лит-р) 31
Пономарев А. Е. 8.
Потемкин П. С. 59.
Потехин А. А. 125, 172, 173, 174, 179, 305.
Потоцкая М. А. 211.
Правдин О. А. 130.
Прибик (дирижер) 324.
Прокопий 75.
Прокопович Н. Я. 79.
Проперций 14, 15.
Пушкин А. С. 312.
Пыльников (актер) 12.
Пыхтеев (антрепренер) 260.

Раевская Е. М. 209.
Ракшанин 144.
Ральф А. А. 282, 305.
Рамазанов А. Н. 9, 12, 88.

Расин Ж. 21, 31, 66, 105.
Рассказов А. А. 126, 128, 262, 282.
Рахманова Х. Ф. 11.
Рашель Э. 21, 31, 53, 76.
Раштанов (актер) 309.
Реджио (декоратор) 327.
Рейхель М. А. 90.
Репина Н. В. 79.
Решетников Ф. М. 174.
Решимов М. А. 126, 128, 136.
Риккобони 220.
Рожкин 257.
Розен бар. Е. И. 101, 111.
Роксанова 204, 208.
Рокур Ф. М.-А. Ж. 27, 34.
Росси Э. 302.
Россов Н. П. 304.
Ростан Э. 264.
Ростовцев 92.
Рощин-Инсаров Н. П. 312.
Рудницкий 270.
Рулье К. (проф.) 76.
Рыбаков Н. Х. 302, 308, 309.
Рыбаков К. Н. 133, 192.
Рыкалов В. Ф. 7, 50, 135.
Рыкалова Н. В. 104, 126, 130.
Рябов 2-й П. Я. 131.
Рязанцев В. И. 77.

Сабурова 1-я Е. А. 85.
Савин Н. Н. 154, 261.
Савина М. Г. 85, 150–157, 181, 208, 211, 259, 313, 314, 317, 320, 321.
Савицкая М. Г. 204.
Садовская О. О. 133.
Садовский П. М. 76, 85, 119–124, 126, 127, 129, 134, 190, 191.
Садовский П. М. 133, 139.
Сазонов Н. Ф. 155, 209, 211.
Сакулин П. Н. 148.
Саламатин 254.
Сальвини Т. 133, 191, 292, 295, 296, 297, 304.
Самарин И. В. 76, 92, 126, 127, 129, 130, 131, 134, 135–137, 164, 165.
Самойлов А. В. 211, 310, 311, 313, 314.

Самойлов В. В. 21, 165, 166, 186, 187, 188, 189, 282, 312, 314.
Самойлов В. М. 9, 77.
Самойлов 9, 21, 212.
Самойлова В. В. 21, 109.
Сандунов С. Н. 7, 8, 13, 15, 16, 17.
Сандунова Е. С. 11, 13, 16, 255.
Санин А. А. 161, 206.
Санковская Е. А. 73, 76.
Сарду В. 264.
Сарсэ Ф. 206.
Сахаров Н. Д. 37, 45.
Сахарова, см. Синявская.
Свободина-Барышева М. И. 265.
Селиванов Н. А. 185.
Семенова Е. С. 10, 11, 21, 29–34, 39, 40, 41, 45, 66, 68.
Семенова Н. С. 10, 11.
Серов В. А. 132.
Синельников Н. Н. 262, 267, 269, 271–274, 279, 292.
Синявская М. С. 13, 45.
Скотти (декоратор) 236.
Скотт Вальтер 100.
Скриб Э. 264.
Смирнов Д. А. 164.
Смирнов (антрепренер) 262, 276.
Смольков Ф. К. 314.
Соболевский С. А. 76.
Солдатов Е. П. 256.
Соленик К. Т. 308, 317–319.
Соловцов Н. Н. 264, 267, 269, 274, 276, 327.
Сосницкая Е. Я. 11, 16.
Сосницкий И. И. 11, 16.
Софокл 48, 275, 299.
Спиридонова (актриса) 12.
Спирин 131.
Станиславский К. С. 136, 183, 202, 203, 208, 209.
Стахович 238.
Стахович А. А. 83, 85, 87, 122.
Степанова Н. И. 315.
Степанов Н. Г. 84, 129.
Стрельская В. В. 161, 171, 211.
Стрельский М. К. 257.
Стремянов Г. Н. 313.
Стремянова М. П. 313.
Стрепетова П. А. 166–175, 181, 238, 263, 277, 285, 319–323.

Суворин А. С. 181.
Суворина А. И. 183.
Суворов 257.
Судовщиков Н. Р. 32, 33, 333.
Судьбинин И. И. 171.
Сумароков А. П. 14, 15, 35, 59, 66, 101, 242, 256.
Сумбатов, см. Южин.
Сычевский 256.

Тальма Ф. Ж. 9, 21, 63, 105, 110.
Тальони М. 73.
Тарновский К. 145.
Телешов Н. 135, 137.
Теллер (актер) 177.
Теляковский В. А. 154, 193, 198, 199.
Тиме Е. И. 274.
Тихомиров 209.
Тихонов 160.
Толстой А. К. 125, 175.
Толстой Л. Н. 171.
Толстой 264.
Толченов П. И. 112.
Троепольская Т. М. 36, 39.
Троепольская 256.
Троепольский В. А. 256.
Турбин С. И. 308, 309.
Тургенев И. С. 155, 156, 157, 211.
Тюфякин кн. П. И. 30.

Украсов А. А. 17.
Урванцев Н. Н. 273.
Урусов кн. А. И. 132, 171, 228.
Устинов (сторож) 252.

Фабианская Е. А. 313.
Федотов А. А. 126, 193.
Федотова Г. Н. 126, 127, 130, 131, 133–137, 149, 198, 202, 204.
Флоридор 24.
Фонвизин Д. И. 8.
Франс Анатоль 138.
Фредман-Клюзель (скульптор) 161.

Хвостов Д. И. 31.
Херасков М. М. 101.

Ходотов Н. Н. 155, 162, 166, 211.
Холмская З. В. 171.
Хомяков А. С. 104.
Храповицкий А. И. 32, 78.
Хрущева 233.

Черникова, см. Самойлова.
Чернышев И. Е. 116.
Чеснов 245.
Чехов А. П. 180, 181, 182, 183, 184, 204, 207, 209, 210, 211, 264, 275.
Чужбинов Т. А. 267, 275.

Шаповаленко Н. П. 211.
Шаховской А. А. кн. 12, 25, 29, 30 32 33,41, 45, 46,50, 77, 222, 224,225, 306.
Шевченко Т. Г. 229.
Шекспир В. 40, 41, 59, 70, 77, 95, 97, 99, 100, 110, 125, 127, 135, 158, 182, 203, 211, 215, 259, 264, 275, 286, 287, 293, 295, 298, 301, 302, 306, 326, 327.
Шемаев В. А. 211.
Шепелевы 235, 236, 237.
Шиллер Ф. 9, 66, 78, 134, 203, 215, 248, 259, 264, 299, 304, 314.
Ширяев (актер) 238, 239.
Шишкин (антр-р) 295, 296.
Штейн (антрепренер) 319.
Штейнсберг К. 64.
Шуберт А. И. 113, 281, 315, 317.
Шубин А. П. 256.
Шувалов И. М. 274, 324, 328.
Шумский С. В. 126–129, 131, 132, 189, 190.
Шушерин Я. Е. 9, 13, 15, 18, 19, 21, 25, 27, 34–56, 60, 63, 68.

Щеглов (Леонтьев) И. Л. 157.
Щенников А. Г. 39, 58.
Щепкин М. С. 73, 75, 81–94, 102, 107, 131, 229, 230, 255, 285, 302.
Щепкин М. А. 84.
Щепкина А. В. 89, 309.
Щепкина-Куперник Т. А. 208.
Щербина Н. Ф. 76.
Щербина (антрепр.) 76, 308, 309.
Щитов 309.

Энгельгардт 32.
Эфрос Н. Е. 150.

Юдина 2-я Е. П. 198.
Южин А. И. 132, 143, 148, 195, 212, 213, 214, 215, 312.
Юрьев С. А. 144.
Юрьев Ю. М. 211.
Юшков Н. Ф. 230.

Яблочкин А. А. 278.
Яблочкина А. А. 134, 194, 215.
Ядрихинский Г. 258.
Яковкин (дир. Каз. ун-та) 242.
Яковлев А. С. 9, 10, 11, 18, 20, 21, 25, 27, 28, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 50, 51, 53–68, 69, 247.
Яковлев В. К. 256.
Яковлев К. Н. 310.
Яковлев В. З. 256.
Ярославцев (антр-р) 262.

# Опечатки

| *Страница* | *Строка* | *Напечатано* | *Надо* |
|---|---|---|---|
| 15 | 19 сверху | доброжелателей | добродетелей |
| 16 | 21—20 снизу | «Рауль Сер де Креки» | «Рауль Сир де Креки» |
| 121 | 14 снизу | щамкает | шамкает |

**notes**

# Примечания

# 1

***Воксал*** — загородный увеселительный сад, где, кроме гуляний, устраивались также театральные представления, фейерверки и т. п. Слово заимствовано от названия одного из пригородов Лондона, где был такой сад. Вокзал-сад, служивший местом для гуляний, а позднее (до самой Октябрьской революции) для концертов, находился в Павловске у конечного пункта первой русской железной дороги. Отсюда и распространено было на все железнодорожные станционные здания название «вокзалов», которое не присвоено им ни в одном из европейских языков. Вокзал-сад Медокса находился близ Рогожской заставы в Москве.

## 2

К удивлению моему, г-н Булгарин в прекрасном подарке своим любителям театра, в «Русской Талии», довольно мало и холодно сказал о Шушерине. Шушерин, без сомнения, должен стоять вторым после Дмитревского по своему искусству, тем более, что не имел способов образовать себя учением и примерами, как Дмитревской. — *С. А.*

# З

Под техническим термином: **хорошие средства** должно разуметь голос, грудь и лицо. — *С. А.*

## 4

Говорю: **понимания,** а не **перенимания,** ибо последнею способностью она обладала в высокой степени. — *Прим. авт.*

# 5

Рассказ Шушерина, записанный С. Т. Аксаковым много лет спустя, ведется от лица Шушерина. Подстрочные примечания принадлежат Аксакову. — *Прим. ред.*

## 6

В трагедиях «Хорев», «Синав и Трувор» и «Семира». — *С. А.*

7

В 1788 году Дмитревской играл эту роль в Москве и в объявлении было сказано: «Лорд граф Кларандон, любовник Евгении и мнимый муж ее, г-н Дмитревской, придворного Санктпетербургского Российского Театра первый актер». — *С. А.*

## 8

Вероятно это было в 1793 году, потому что в комедии «Школа злословия», в первый раз игранной в этом году, роль дяди Клешнина играл Плавильщиков, что и напечатано в самой комедии. — *С. А.*

# 9

Он уже в это время оставил театр. — *С. А.*

# 10

Сахаров славился в ролях злодеев. В самом деле, в тоне его голоса, в выражении его глаз и всего лица было что-то злобное, хотя, по словам Шушерина, он был предобрый малый. — *С. А*

# 11

Удивительно, как Шушерин, не получив никакого образования, был во-многих понятиях выше не только современных актеров, кроме Дмитревского, но выше многих литераторов; я верил ему тогда на слово и только много лет спустя оценил верность взгляда Шушерина по достоинству. — *С. А.*

# 12

С трагедией «Леар» вышла смешная и неприятная история: Гнедич напечатал, не помню где именно, стихи к Семеновой при поднесении ей экземпляра «Леар», которые начинаются так:

Прими, Семенова, Леара своего:
Он твой, — твои дары украсили его.

В то же время Гнедич подарил экземпляр своего перевода и Шушерину с собственноручною надписью этих самых стихов, с переменою слова «Семенова» на слова «о Шушерин». Я увидел это и сказал Шушерину, который немножко обиделся и при мне сказал шутя Гнедичу: «Какой вы эконом в стихах, любезный Николай Иваныч! одни и те же стишки пригодились и мне, и Семеновой! Только ведь мы могли заспорить, чей Леар: ее или мой? Я желал бы знать, кому стихи написаны прежде? Вероятно мне, потому что я играл Леара и потому что я постарше». Гнедич ужасно смутился; уверял, что стихи написаны Шушерину, но что он их забыл и бессознательно повторил в стихах к Семеновой. После этого пустого случая он стал реже видаться с Шушериным. — *С. А.*

## 13

Озеров написал еще в 1798 году трагедию из русской истории «Ярополк и Олег», которая была играна, но успеха не имела. — *С. А.*

## 14

Дальше рассказ ведется от лица С. Т. Аксакова, излагающего, как ему удалось увидеть Шушерина на сцене. — *Прим. ред.*

## 15

Я спрашивал об этом Шушерина; он сказал мне, что эта перемена произошла от головного убора, в виде венца на голове, с длинными перьями, и что под подошвы ног были подложены картонные стельки. — *С. А.*

## 16

Урожденною Синявскою, занимавшею прежде первые роли в трагедиях. Впоследствии, во время появления на сцене Семеновой и Вальберховой, мы видели ее в ролях наперсниц, которые принимала она на себя единственно по убеждению кн. Шаховского, чтоб содействовать на сцене молодым актрисам. Она прекрасно читала стихи. — *С. Ж.*

## 17

Амплуа, из которого насильно вытащил его князь Шаховской и сделал из ничего не значущего актера одного из величайших классических комиков в свете. Так отзывались о нем и старые французские актеры: Ларош, Дюкроаси и Делиньи; но Рыкалов не очень уважал свой талант комика и почитал себя отличным драматическим актером. На другой день своего бенефиса на репетиции спрашивал он у некоторых актеров: как, по их мнению, он сыграл Эдипа? «Ну, точно, батюшка, — отвечала ему простодушная К. И. Ежова — как из мешка вылезал», разумея сцену в «Скапеновых обманах», где Рыкалов в роли старого скряги Геронта был превосходен и, прибитый Скапеном в мешке, в который его засадили, вылезал из него с необыкновенно комическим видом, заставлявшим весь театр хохотать до упаду. Комик Бобров был также некогда актером драматическим и в ролях Омара и после Мамаева был недурен. — *С. Ж.*

# 18

Шушерин рассказывал мне, что голова у Дмитревского давно начинала трястись; но что когда бывал он на сцене, это было неприметно, а равно и недостаток его произношения.

## 19

Не говорю о трагедии его «Ярополк и Олег», представленной в 1798 г., трагедии, составленной и написанной по образцам трагедий Сумарокова и Княжнина. — *С. Ж.*

# 20

Прошу извинения у тех, которые судят о Яковлеве, видев его на сцене в последние годы его жизни или в ненормальном его положении. — *С. Ж.*

Державина. — *Прим. ред.*

Дмитревской. — *Прим. ред.*

## 23

Так называлась раньше Театральная площадь, переименованная в 1919 г. в площадь Свердлова.

# 24

Московский Театр оживает, когда приезжают на время в Москву известнейшие артисты Императорского С.-Петербургского театра; в это время весь огромный театр бывает наполнен посетителями, и тут открывается ясно, что москвичи идут в него охотно, если артисты стоят внимания публики. — *Прим. авт.*

Первое представление в Петербурге. — *Прим. ред.*

# 26

В «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления „Ревизора“ к одному литератору». — *Прим. ред.*

Школьному своему товарищу. — *Прим. ред.*

# 28

«Филатка и Мирошка — соперники», водевиль П. Григорьева. — *Прим. ред.*

## 29

Так называлась тогда опера Мейербера «Роберт-Дьявол». — *Прим. ред.*

## 30

Даже во время ухаживания за Лизой, что он делал с легким оттенком галантности турецкого паши. *(Прим. автора.)*

## 31

Поставлен в первый раз на сцене Московского Малого театра 25 мая 1836 г. — *Прим. ред.*

# 32

«На зеркало неча пенять, коли рожа крива». — Народная пословица, — эпиграф к «Ревизору». — *Прим. ред.*

Скончался в 1925 году. — *Прим. ред.*

## 34

Умолчу о фарсах в исполнении Давыдовым сцены с квартальными, когда лег спать Хлестаков. Вероятно на артиста повлияли балаганные кривлянья, которые выкидывали тут Осип и квартальные. *(Прим. автора.)*

Т. е. увеличил ставку вдвое. — *Прим. ред.*

«О развитии революционных идей в России».

# 37

Réclamation — заявление претензии.

Петровский — Большой театр. — *Прим. ред.*

# 39

В рецензии на пьесу Белинский писал (1838 г.): «Ни одно сочинение не производило на нас такого грустного впечатления. „Уголино“ есть лучшее доказательство той непреложной истины, что нельзя писать драм, не будучи поэтом. Мы уверены, что в „Уголино“ Каратыгин был превосходен, выше всякого сравнения с Мочаловым. У всякого поэта должен быть свой актер. Каратыгин может делить с Полевым славу создания „Уголино“».

Я. Г. Брянского.

## 41

Своим актерским жалованием Мартынов содержал большую семью (отца, мать, брата и двух сестер) и отдавал ей весь заработок. Жили они очень бедно. **(А. И. Шуберт.** Моя жизнь. П. 1911, стр. XLI.) — *Прим. ред.*

## 42

Мартынов возвращался из Крыма в С.-Петербург. *(Примеч. автора.)*

Чтоб напечатать в «Современнике». *(Примеч. автора.)*

## 44

Комедия Чернышева «Не в деньгах счастье» шла с участием Мартынова в 1859 году. — *Прим. ред.*

## 45

Водевиль П. И. Григорьева «Дочь русского актера» выдержал 8 спектаклей в сезон 1843—44 года. Мартынов играл роль Лисичкина.

Речь А. Н. Островского в честь Мартынова. — *Прим. ред.*

## 47

Еще прежде г-жа Познякова являлась на сцене в незначительных ролях комедий и водевилей до тех пор, пока не обнаружился в ней талант замечательный и оригинальный. Она играла в «Испанском дворянине» (перевод М. Н. Лонгинова), в «Мастерской русского живописца» и т. д. — *Прим. авт.*

# 48

**Татьяна** — святая православной церкви; «Татьянин день» (12 января) — день основания Московского университета — считался университетским праздником. — *Прим. ред.*

## 49

Популярный среди студенчества ресторан в Москве 40—50-х годов.

# 50

Первое представление комедии «Месяц в деревне» в Александринском театре состоялось 17 января 1879 г.

# 51

15 марта 1879 г.

## 52

Театр в Петербурге. Его официальное название — Театр Литературно-Художественного Общества. — *Прим. ред.*

# 53

Труппа герцога Мейнингенского, гастролировавшая по Европе с 80-х годов.

**Д. Коровяков.** Около театра, СПб., 1894 г.

## 55

А. П. Ленский в специальной статье об искусстве грима рассказывает о том влиянии, какое имела на него книга о гриме Альтмана. — *Прим. ред.*

# 56

Видный чиновник конторы Императорских театров в Москве.

Алексеев — родовая фамилия К. С. Станиславского.

Об этом старом театре см. в брошюре Д. Малинина: «Начало театра в Калуге». (К истории Калужского театра в XVIII веке.) Калуга, 1912 г.

## 59

Брат его Иван Васильевич был при Александре обер-полицеймейстером в обеих столицах. *Прим. авт.*

# 60

Какой-то проказник написал крупными буквами углем в главном театральном подъезде:

Пьеса Ермака
Не стоит пятака.

Эта глупая острота, говорят, сильно оскорбила Плавильщикова.

# 61

Несмотря на общее и мое собственное увлечение, я заметил, что Плавильщиков в Эдипе иногда сбивается с тона своей роли и часто вместо дряхлого старика играет молодого сильного человека, что в некоторых местах оглушительный крик, кроме его неестественности, лишает силы, мешает действию речей изнеможенного старца. Живость движений, при отыскивании дочери, показалась мне и многим даже смешною. — *С. А.*

## 62

Вообще Дмитриев был существо загадочное; он занимался всеми предметами отлично, но ни с кем, кроме Чеснова, не говорил ни слова и всех дичился, а потому никто не знал его; с Чесновым же он был неразлучен, беспрестанно с ним хохотал, щипался, щекотался, толкался и дрался, как десятилетний школьник, часто получал за это выговоры, и как скоро переставал играть с Чесновым, делался угрюм и мрачен. — *С. А.*

## 63

Грузинов был наемный актер на театре г-на Есипова; он с большим успехом занимал амплуа благородных отцов. — *С. А.*

Гоголь знал нашего артиста только по слухам, но каковы были слухи о нем, показывают следующие строки из письма Гоголя к одному своему знакомому (Н. Д. Белозерскому), писанного из Петербурга 1836 года, за три месяца до первого представления «Ревизора».

«Собираюсь ставить на здешний театр комедию. Пожелайте, дабы была удовлетворительнее сыграна, что, как вы сами знаете, несколько трудно при наших актерах. Да кстати: есть в одной кочующей труппе Штейна, под дирекциею Млотковского, один актер по имени Соленик. Не имеете ли вы каких-нибудь о нем известий? И если вам случится встретить его где-нибудь, нельзя ли как-нибудь уговорить его сюда. Скажите, что мы все будем стараться о нем. Данилевский видел его в Лубнах и был в восхищении. Решительно комический талант. Если же вам не удастся видеть его, и — куда адресовать к нему…»

Сочинения и письма Н. В. Гоголя. Издание Н. А. Кулиша. 1855, т. V, стр. 252. — *Прим. авт.*

Из современных актеров к этому идеалу малороссийского актера ближе всех артист Харьковского театра г. Дрейсих. — *Прим. авт.*